

भारत सरकार  
GOVERNMENT OF INDIA  
राष्ट्रीय पुस्तकालय, कलकत्ता ।  
NATIONAL LIBRARY, CALCUTTA.

कक्षा संख्या  
Class No. 182GB  
पुस्तक संख्या  
Book No. 934.2  
रा. पु. / S. L. 38.

MGIPC-S4 → LNL 66-1317-66-1,50,000.

भारत सरकार  
GOVERNMENT OF INDIA  
राष्ट्रीय पुस्तकालय, कलकत्ता  
NATIONAL LIBRARY, CALCUTTA

अन्तिम अंकित दिनांक बाले दिन यह पुस्तक पुस्तकालय से ली गई थी । दो सप्ताह से अधिक समय तक पुस्तक रखने पर प्रतिदिन ६ पैसे की दर से बिलम्ब शुल्क लिया जायगा ।

This book was taken from the Library on the date last stamped. A late fee of 6 P. will be charged for each day the book is kept beyond two weeks.

---

934. III. 34.

182. Gb. 934. 2.

# গীতসূত্রসার—



কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়

গীতসূত্রসার ।



182. Gb. 934. 2.

RECEIVED

## গীতসূত্রসার প্রথম ভাগ

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রণীত ।

দ্বিতীয় সংস্করণ

৩

## গীতসূত্রসার প্রথম ভাগের পরিশিষ্ট

শ্রীমদাচার্য্যের বন্দ্যোপাধ্যায় বি এ, বি এন্স প্রণীত

প্রথম সংস্করণ

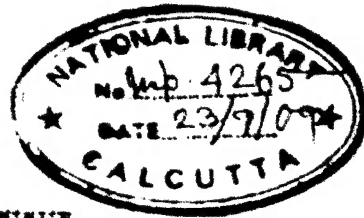
৩

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রণীত

## গীতসূত্রসার দ্বিতীয় ভাগ

দ্বিতীয় সংস্করণ

প্রথম খণ্ড ।



শ্রীমদেবজনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়

কর্তৃক প্রকাশিত ।

বালুলা ১৩৪১ সাল ইংরাজি ১৯৩৪ খৃষ্টাব্দ ।

[ মূল্য পাঁচ টাকা ।

প্রকাশক  
শ্রীনিবেশনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়  
৯১, নীলমণি সরকার লেন,  
কলিকাতা।  
বাংলা ১৩৪১ সাল।  
ইংরাজী ১৯৩৪।

প্রথমভাগ ও দ্বিতীয়ভাগ : যমদত্ত  
বি ওরিয়েন্টাল প্রিন্টিং ওয়ার্কস্,  
১৮ নং বৃন্দাবন রাস্তা কট, কলিকাতা।  
প্রিন্টারদিগকে যে দ্বারা মুদ্রিত  
এক  
দ্বিতীয়ভাগ ১ম ভাগের পরিশিষ্ট ও তাহার কৃষিক।  
ও এই ১ম ভাগ ও পরিশিষ্টের সাধারণ নিবন্ধ,  
বরনগপুর দ্বারা মুদ্রিত প্রেসে প্রিন্টকমোডন  
চৌধুরী প্রিন্টার দ্বারা মুদ্রিত।

১৭ ১৭ ১৭ ১৭



জলীতাচার্য—জীবনসংগ্রহে মনোযোগী

১৭—১৭, ১৯১১

১৭—১৭, ১৯১১

## প্রকাশকের নিবেদন ।



আজ প্রায় ষাট্রিশৎ বর্ষপরে গীতহৃতসারের তৃতীয় সংস্করণ সঙ্গীতাহুসাগী সাধারণের সমক্ষে আনন্দের সহিত উপস্থিত করিতেছি। ১ম ও ২য় সংস্করণ গ্রন্থকারের জীবদ্দশাতেই প্রকাশিত হইয়াছিল। ১৩১০ সালে স্বর্গীয় পিতৃদেবের মৃত্যুর পর হইতেই, এই পুস্তক পুনঃপ্রকাশের চেষ্টা সত্ত্বেও নানাবিধ অন্তরায়ে এপর্যন্ত সফলকাম হইতে পারি নাই। ইহার মুদ্রাক্ষন যে কিরূপ কষ্টসাধ্য ও সময় সাপেক্ষ তাহা গ্রন্থকারের প্রথম ও দ্বিতীয়বারের বিজ্ঞাপন দৃষ্টেই উপলব্ধি হইতে পারিবে। এই গ্রন্থাবলম্বিত সাক্ষেতিক স্বরলিপি ছাপান, যথোপযুক্ত অক্ষরাদির অভাবে খ্রীঃ ১৮১৫ অব্দে (১ম মুদ্রাক্ষন কালে) যেমন কষ্টকর ও ব্যয়-সাধ্য ছিল এখনও তদ্রূপই আছে। ~~উপিতৃদেবের হস্তাক্ষর~~ ছাত্র, আসাম-গৌরীপুরাধিপতি, শ্রীল শ্রীযুক্ত রাজা প্রভাত চন্দ্র বড়ুয়া বাহাদুরের সহদয় সহানুভূতি, ও অর্থ সাহায্য না পাইলে এই গ্রন্থের পুনঃপ্রকাশ অসম্ভব হইত। তাঁহার নিকট এজন্য চিরকৃতজ্ঞ রহিলাম।

এই সংস্করণে যৎসামান্য পরিবর্তন হইয়াছে। পাঠার্থীকে বুঝাইবার সৌকর্য্যার্থ স্থানে স্থানে সামান্য টিপ্সনী লিখিয়া দিয়াছি। আর পুস্তকের শেষভাগে, আবশ্যকবোধে সাধারণ নির্ঘণ্টেরও কিছু পরিবর্তন সাধিত হইয়াছে। পূর্ব সংস্করণে পুস্তকের প্রথম ভাগে কেবলমাত্র উপপত্তি (Theory) অংশ ছিল এবার ইহার সহিত দ্বিতীয় ভাগের কণ্ঠসাধন, তালসাধন, আরন্ধিদিগের জন্য ছন্দ প্রধান গীত, ও কোরাস বা দলবদ্ধ গান এই কয়টি অংশ (প্রথম ভাগের সহিত) একত্রে প্রকাশিত হইল। এইগুলি পূর্ব সংস্করণে দ্বিতীয় ভাগেরই অন্তর্গত ছিল। দ্বিতীয় ভাগের, ইহার পরবর্তী অংশেরও কিছু পরিবর্তন হইতেছে। এ কারণ দ্বিতীয় ভাগের অপরিবর্তিত ঐ কয়টি অংশ, দ্বিতীয় ভাগ প্রথম খণ্ড, ও পরিবর্তিত (ওস্তাদী গান) অংশ, দ্বিতীয় ভাগ দ্বিতীয় খণ্ড এইরূপ (দ্বিতীয় ভাগের) বিভাগ করা হইল। দ্বিতীয় ভাগের এই প্রথম খণ্ড প্রথম ভাগের সহিত একত্রে প্রকাশিত হইল। দ্বিতীয় ভাগের পরিবর্তিত ওস্তাদী গান অংশ, দ্বিতীয় ভাগ, দ্বিতীয় খণ্ড এই নামে সত্ত্বর প্রকাশিত হইবে। পূর্ব সংস্করণের দ্বিতীয় ভাগের উপপত্তি (theory) অংশ, প্রথম ভাগেই আছে, কিন্তু ঐ উপপত্তি বাঙ্গালা ভাষায় থাকায় বাঙ্গালার বাহিরে তাহা অনেকেই বুঝিবেন না, একারণ আমার বিশেষ বদ্ধ ও হৃদয় শ্রীযুক্ত হিমাংশুশেখর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়, তাঁহাদের বুঝিবার সুবিধার

বলার, তিনি এই গ্রন্থের ১ম ভাগের এক পরিশিষ্টে লিখিয়া দিয়াছেন, তাহা হইতেই পাঠকগণ ইহার প্রামাণ্য পাইবেন।

গ্রন্থকারই সর্বপ্রথমে সঙ্গীত বিষয়ক বক্তৃতা কলিকাতার এলবার্ট হল ( Albert Hall ) এ দিয়াছিলেন। সে সময় মাত্র ২০১২ জন শ্রোতা হইয়াছিল, কারণ সঙ্গীত বিষয়ে যে, কিছু বক্তৃতা দেওয়া যাইতে পারে, তখন তাহা এ দেশের লোকের ধারণা ছিল না। প্রতিভাশালী গ্রন্থকার যে বীজ বপন করিয়া দিয়াছেন তাহার ফল আজকাল দেখা যাইতেছে। অধুনা প্রায়ই সঙ্গীত বিষয়ক সভা সমিতির অধিবেশন ও প্রতিষ্ঠা হইতেছে ও তাহাতে শ্রোতার সংখ্যাও আশাতিরিক্ত ভাবে বৃদ্ধি পাইতেছে। ইহা সাধারণের সঙ্গীতের প্রতি অমুরাগ ও আগ্রহের পরিচায়ক, ইহা সুরফল বলিতে হইবে।

আজকাল বাঙ্গালা ভাষায় যাঁহারা ই সঙ্গীত বিষয়ে কোন কিছু আলোচনা করেন, তাঁহারা প্রায় সকলেই এই পুস্তকের উল্লেখ করেন, ও এই পুস্তকে লিখিত কোন কোন অংশ উদ্ধৃত করিয়া থাকেন। বহুদিন এই পুস্তক প্রকাশিত না থাকায়, সাধারণের পক্ষে, এই পুস্তকের লিখিত বিষয় সকলের উপর নির্দেশিত, ঐ সব আলোচনা সম্যক বুঝিবার অসুবিধা ছিল। পরে এই পুস্তক প্রকাশ হওয়াতে সঙ্গীত পিপাসু স্রবীগণের ঐ অভাব দূর হইল। অনিতেছি কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের অন্যান্য বিষয়ের সহিত সঙ্গীত একটি পরীক্ষার বিষয় বলিয়া গৃহীত হইবে ও সঙ্গীত শিক্ষার ব্যবস্থা হইবে। সঙ্গীতের পাঠ্য পুস্তক (Text Book) রূপে ব্যবহৃত হওয়ার জন্য এই পুস্তক সম্পূর্ণ উপযুক্ত। শিক্ষা বিভাগের কর্তৃপক্ষগণ ও জন সাধারণ পাঠ্যপুস্তক নির্বাচনের পূর্বে তাঁহারা এই পুস্তকের গুণাগুণ পরীক্ষা করিয়া দেখিলে আমরা কৃতার্থ হইব। এই পুস্তক, লন্ডো মরিস সঙ্গীত কলেজের ( Morris Music College, Lucknow ) উচ্চ শ্রেণীর পাঠ্য পুস্তক স্বরূপ ধাৰ্য্য হইয়াছে। শিক্ষিত সম্প্রদায় সঙ্গীত চর্চা ও সঙ্গীতের আদর না করিলে, এ দেশের সঙ্গীত আর বাঁচিয়া থাকিতে পারিবে না। শিক্ষিত সম্প্রদায়ের অনাদরে ও আগ্রহের অভাবে, এ দেশের সঙ্গীত লোপ পাইতে বসিয়াছে। বিশ্ববিদ্যালয়ে সঙ্গীত শিক্ষার নিয়ম না করিলে, এতদ্দেশে শিক্ষিত সম্প্রদায় দ্বারা রীতিমত সঙ্গীত চর্চার বৃদ্ধি হইবার সম্ভাবনা নাই। এই পুস্তকে ইউরোপীয় সাক্ষেতিক স্বরলিপি অবলম্বিত হইয়াছে, ও ইউরোপীয় সঙ্গীতের, শব্দ বিজ্ঞানের (acoustics) উপপত্তির সহিত তুলনা করিয়া ভারতীয় সঙ্গীতের উপপত্তির (theory) সমালোচনা গ্রন্থকার করিয়াছেন। ইউরোপীয় বিজ্ঞান-শিক্ষিত, ভারতবাসীর জন্য, ভারতীয় সঙ্গীতের উপপত্তি বুঝার পক্ষে এই পুস্তক যে সর্বোৎকৃষ্ট তাহা নিঃসন্দোহে বলা যাইতে পারে। গ্রন্থকারের পরবর্ত্তিকালের লেখকেরা এবং আধুনিক দৈনিক পত্রিকার লেখকেরাও স্বীকারোক্তি না করিয়াই, এই গ্রন্থের অনেক তথ্য এই গ্রন্থ

( ৬ )

হইতে লইয়া লিখিয়াছেন, এমন কি অনেক সময়, অবিকল নকল পর্য্যন্ত করিয়াছেন। এই গ্রন্থ প্রকাশ হওয়ার সমসাময়িক কালে, এবং পরে, নানা প্রকার স্বরলিপিতে লিখিত হইয়া ভারতীয় সঙ্গীতের গান ও গং প্রকাশিত হইয়াছে। কোন কোন ইউরোপীয়ও, বিলাতি সাক্ষাতিক স্বরলিপিতে ভারতীয় সঙ্গীতের সুর (tune) প্রকাশ করিয়াছেন। কিন্তু যথাযথ সুর, মাত্র, একমাত্রার মধ্যের বিভাগ ও তাল নিদর্শন করিয়া ওস্তাদী গানের স্বরলিপি প্রকাশ বিষয়ে এই পুস্তক সর্বোৎকৃষ্ট তাহা অকপটে বলা যায়।

এই পুস্তকে নির্দেশিত সঙ্গীত শিক্ষার প্রণালীর প্রতি, সাধারণ শিক্ষিত সম্প্রদায়ের দৃষ্টি আকৃষ্ট হইলে, ও উদ্বারা এতদ্রুপে সঙ্গীত শিক্ষার ক্রমশঃ প্রসার লাভ দেখিতে পাইলে, ও এই পুস্তকের নির্দেশিত পস্থা অবলম্বনে আরও নূতন নূতন তথ্য আবিষ্কার হইতে দেখিতে পাইলে, পিতৃদেবের (গ্রন্থকারের) শ্রম সার্থক হইয়াছে বলিয়া মনে করিব। ইতি—

কলিকাতা ।  
৩১ নং নীলমনি সরকার লেন ।  
সন ১৯৩৫ সাল ।

শ্রীনিবেরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায় ।

## গীতসূত্রসার ১ম ভাগ পরিশিষ্টের ভূমিকা

গীতসূত্রসার লেখকের সহিত আমাদের সাক্ষাত পরিচয়ের সুযোগ হয় নাই, কিন্তু ভারতীয় সঙ্গীতের উপপত্তি বিষয়ক আমরা বৎকিঞ্চিৎ জ্ঞান হইয়াছে, তাহা গীতসূত্রসার পাঠ করার ভিত্তিতেই জন্মিয়াছে। এই সংস্করণের প্রকাশকের অনুরোধে এই পরিশিষ্টে লিখিতে প্রবৃত্ত হওয়ার কথা, যাহা এই পরিশিষ্টের প্রারম্ভেই বলিয়াছি। সেই অনুরোধ এই ভাবে আসিয়াছিল। গীতসূত্রসার ১ম ভাগের এই সংস্করণ কলিকাতায় ১৯২২ খৃষ্টাব্দের শেষের দিকে মুদ্রণ শুরু হওয়ার সময়, ঐ খৃষ্টাব্দের অক্টোবর ও নভেম্বর মাসে, হেট্‌স্ম্যান্, অমৃতবাজার পত্রিকা, ও আরও কয়েকখানি ইংরাজি দৈনিক সংবাদপত্রে, কয়েকজন পত্রপ্রেমক লিপিত, ভারতীয় সঙ্গীতের উপপত্তি বিষয়ক আলোচনা ও বাদ প্রতিবাদ প্রকাশিত হইয়াছিল। ও তন্মধ্যে গীতসূত্রসারে আলোচিত ভ্রমাত্মক দাবীর পুনরুল্লেখের বিরুদ্ধে, মল্লিখিত কয়েকটি প্রতিবাদও প্রকাশিত হইয়াছিল। এই সংস্করণের প্রকাশক মহাশয়, তৎপক্ষে পূর্ব সম্বন্ধে হইয়া আমাদের পত্র দেখেন ও এই সূত্রে তাঁহার সহিত পত্র ব্যবহার ও পরে চাক্ষুষ পরিচয় ও বন্ধুত্ব হয়, ও তিনি আমাদের সহিত পরামর্শ করিয়া, তল্লিখিত টিপ্পনীগুলি রচনা করিয়া, মূল পুস্তকের পাদটীকা স্বরূপ সন্নিবেশিত করিতে থাকেন। এই ভাবে গীতসূত্রসার ১ম ভাগ পুনর্মুদ্রণ হইতে থাকে। প্রকাশক মহাশয়কে ফার্মোপলক্ষে স্বনাস্তুরে বাহিতে হয়, ও সে সময় তিনি পরিদর্শন করিতে না পারায়, বিশেষ প্রয়োজনীয় কয়েকটি টিপ্পনী, পাদটীকা স্বরূপ সন্নিবেশিত না হইয়া, মূল পুস্তকের সেই সেই পৃষ্ঠা মুদ্রিত হইয়া যায়। পরে ১৯২৭ খৃষ্টাব্দের শেষের দিকে, মূল পুস্তকের এই পুনর্মুদ্রণ সমাপ্ত হইলে, ঐ পরিত্যক্ত টিপ্পনীগুলিতে উক্ত ও তৎকালীন আধুনিক আবিষ্কার বিষয়ক আরও কিছু কিছু, আন্দাজ তিন চারি পৃষ্ঠার মধ্যে, মূল পুস্তকের পরিশিষ্ট স্বরূপ, সন্নিবেশিত করার পরামর্শ শ্রীযুক্ত বাবু নীরেজনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়ের সহিত আমরা হয়, ও তাহা তিনি আমাদের লিপিতে অনুরোধ করেন ও তদনুসারেই আমি পরিশিষ্টে লিখিতে প্রবর্তিত হই।

পরিশিষ্টে লিখিতে লিখিতে কিন্তু তাহা ক্রমে বাড়িয়া যায়। গীতসূত্রসারের ছায় পুস্তক মুদ্রণ বিরূপ দুঃসাহা ও সময় সাপেক্ষ তাহা তৎলেখক ও প্রকাশক বলিয়াছেন। এই সংস্করণ মুদ্রণ পূর্বাপেক্ষা অধিকতর কষ্টসাধ্য হইয়াছে ও মূল প্রথম ভাগ ছাপাইতে ১৯২২-১৯২৭ খৃঃ এই পাঁচ বৎসর ও পরিশিষ্ট ছাপাইতে ১৯২৮-১৯৩৩ খৃষ্টাব্দ এই পাঁচ বৎসর লাগিয়াছে। ঐরূপ ধীরগতিতে পরিশিষ্ট মুদ্রিত হইতে থাকে। গীতসূত্রসারকার দৃষ্ট কয়েকখানি সংস্কৃত সঙ্গীতগ্রন্থ ও তৎকালীন গীতসূত্রসার লেখার পরে মুদ্রিত ও প্রকাশিত সম্পূর্ণ সংগীত-রত্নাকর, রাগবিবোধ, সঙ্গীতচন্দ্রোদয় প্রভৃতি কয়েকখানি সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থ সংগ্রহ করিতে সমর্থ হই।। বহু পূর্ক হইতে ঐ সকল গ্রন্থ ও তৎকালীন প্রাচীন ব্যবহারে অপ্ৰচলিত হওয়ায়, ও কালক্রমে হস্তলিখিত পুঁথিতে বহু অনুল্ল পাঠ ও ক্রটিত অংশ হইয়া পড়ায়, এবং যে সকল

পরবর্তী গ্রন্থে, পূর্ববর্তী গ্রন্থনিচয় হইতে বিষয় সমূহ উদ্ধৃত বা সংগৃহীত হইয়াছিল, সেই সকল পূর্ববর্তী গ্রন্থ লুপ্ত হইয়া বাওয়ায়, এই সকল গ্রন্থ এখন খুব দুর্বোধ্য হইয়াছে, এবং এই সকল মুদ্রিত প্রাচীন পুস্তক পাঠকালে আমার পক্ষেও তাহা অত্যন্ত দুর্বোধ্য হইয়াছিল। এই সকল গ্রন্থ পুনঃ পুনঃ পাঠ, আলোচনা, ও পরিশিষ্টে প্রদর্শিত পদ্ধতিবলম্বনে অনেক স্থলের শুদ্ধ পাঠ ও অর্থোকার্য্য করার ফলে, ক্রমে ক্রমে, এই সকল প্রাচীন গ্রন্থের অধিকাংশ স্থলেরই মর্ম উপলব্ধি করিতে সমর্থ হই ও তাহার ফলে, সংগীত-রসিকের উপর, প্রথম প্রথম, আমার প্রকার অভাব বাহা ছিল, তৎপরিবর্তে খুব শ্রদ্ধা ও ভক্তি সঞ্চার হয়, ও আধুনিক ভারতীয় ও ইউরোপীয় সঙ্গীতজ্ঞদেরও, এই সকল প্রাচীন গ্রন্থ হইতে শিখিবার ও গ্রহণ করিবার জিনিষ আছে, তাহা বুঝিতে পারি, ও গীতসূত্রসার লেখার পরে প্রকাশিত এই সকল প্রাচীন গ্রন্থ না দেখিয়া, প্রাচীন সঙ্গীত ও তদ্বিবয়ক প্রাচীন গ্রন্থোক্ত বহু পারিভাষিক শব্দের আলোচনা ও তদন্তর্গত কতক কতকের অসুমান, ও কতক কতকের আভাস মাত্র, ও কতক কতক অসীমাংশত রূপেই উল্লেখ, বাহা গীতসূত্রসারকার কারয়াছেন, তাহার অধিকাংশই স্পষ্টতরূপে বুঝিতে, অসীমাংশত বিষয়ের সীমাংসা করিতে ও এই সকল অসুমানের অধিকাংশই যে সত্যিক তাহা বুঝিতে সমর্থ হই, ও এই সকল বিষয় পরিশিষ্টে সন্নিবেশিত করার আবশ্যক বোধ করি। ইহার দৃষ্টান্তরূপ, গীতসূত্রসারকার, রাগবিবোধ দেখিতে পাইলে, স্রুতিবিবয়ক প্রমাণ পাইতেন, বাহা (১১৮ পৃষ্ঠায়) বসিয়াছেন, তাহার উল্লেখ করা বাইতে পারে। রাগবিবোধ পাঠে, এই প্রমাণ পাইয়া, তাহা পরিশিষ্টে সন্নিবেশিত করিয়াছি।

পরিশিষ্ট ধীরে ধীরে বৎসরের পর বৎসর মুদ্রিত হওয়া কালে, ভারতীয় সঙ্গীত বিষয়ক, ইংরাজ ও ভারতীয় লেখক রচিত কয়েকখানি হিন্দী ও আধুনিক সংস্কৃত পুস্তক পাঠ, ও কয়েকটি ইংরাজি ও বাঙ্গালা দৈনিক ও মাসিক পত্রে ভারতীয় সঙ্গীত বিষয়ক আলোচনা পাঠ, ও সঙ্গীতজ্ঞগণের সহিত আলোচনা করার ফলে, ইহাও বুঝিতে পারি যে, গীতসূত্রবানোক্ত বিজ্ঞানবিরুদ্ধ অনেক দাবী ও উপরোক্ত প্রাচীন শাস্ত্র বিরোধী অনেক উক্তি, অধুনাও প্রচলিত হইতেছে। আবার, ব্যবহারিক সঙ্গীতে আবশ্যকীয়, এতদেশীয় সঙ্গীতজ্ঞগণ কর্তৃক উপলব্ধিত ও প্রত্যক্ষীকৃত, অনেক বিষয়ের বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা ও উপপত্তি, এতদেশের শিক্ষালয়ে পাঠ্য, ও এতদেশে প্রচলিত অজ্ঞাত কয়েকখানি পুস্তকে উক্ত, ধ্বনিবিজ্ঞান বিষয়ক আলোচনা, পাঠ করিয়া, ও অত্রস্থ কয়েকজন বিজ্ঞানবিদের সহিত আলোচনা করিয়া, আমি স্থির করিতে যে সমর্থ হই না, তাহাও বুঝিতে পারি, ও পরিশিষ্টে তাহা উল্লেখ করার আবশ্যক বোধ করি।

গীতসূত্রসার লিখিত হওয়ার কালে, এতদেশীয় যন্ত্রের সঙ্গতে কণ্ঠের মিষ্টত্বের হানি, ও বিলাস স্বরলিপিতে পিকার ত্রুটি প্রভৃতি দোষ বাহা ছিল, এই সকল রোগ, তৎনিদান ও প্রতিকারের পন্থাই গীতসূত্রসারকার দেখাইয়াছেন। তৎকালে কিম্ব, এতদেশীয় প্রথায়, ও এতদেশীয় দীর্ঘতন্ত্রী যন্ত্রের সাহায্য ও শাসনে, বিস্তৃত ও রাগোচিত সুরজ্ঞান ও রাগজ্ঞান সহজলভ্য ছিল, ও রাগজ্ঞ ও সুরজ্ঞ লোক বিরল ছিল না। পরে ক্রমে ক্রমে, এতদেশীয় যন্ত্র পরিত্যক্ত, ও তৎপরিবর্তে শুদ্ধ সুর উৎপাদনকারী ও উত্তম পাশ্চাত্য যন্ত্র ব্যবহৃত না হইয়া নিকৃষ্ট, অথবা এতদেশে নিকৃষ্টরূপে নির্মিত, কর্কশ ধ্বনির ও কৃত্রিম সুরের বা বেহুয়া, পাশ্চাত্য যন্ত্র ও এই সকল যন্ত্রের সঙ্গতে, আদর্শে ও অনুকরণে, রাগ, এমন কি স্বাভাবিক সুরসমূহক পিকার ও সাধনার, বহন প্রচলন হইয়াছে। তাহার ফলে, পূর্ববৎ বা অধিকতররূপে, কণ্ঠের মিষ্টত্ব নষ্ট হইতেছেই, তদ্ব্যতীত এতদেশীয় শ্রেষ্ঠ সম্পদ, রাগ ও সুরজ্ঞান হুই, এমন কি



স্বাভাবিক সুরসম্পন্ন বিগুহভাবে উৎপাদন করার লোক ও বিরল হইয়াছে ও এইরূপে ভারতীয় রাগ, ও তৎসম্বন্ধীত গ্রাম্য সঙ্গীতও ধ্বংসোন্মুখ হইয়াছে। গীতহুত্রসার লিখিত হওয়ার কালে, ইংলণ্ডের টর্নকিনল্কা নামক তথাকার সার্গম স্বরলিপি ও তৎসাদনা, স্বাভাবিক সুর ও অন্তরেই ব্যবস্থিত ছিল, ও তখন পাশ্চাত্যে, আধুনিক কালের ত্রায় কৃত্রিম সুরের যন্ত্রের এত অধিক প্রচলন ছিল না, পরে, তথায় ইকোআল্ টেম্পোরামেন্টের কৃত্রিম সুরের যন্ত্রের, বিশেষতঃ পিয়ানোর সঙ্গতে, সঙ্গীত ও সুরাশঙ্কার বহুল প্রচলন, ও ঐ কৃত্রিম সুরের ভিত্তিতেই স্কেল্‌সমূহ, সাংকেতিক স্বরলিপি ও সঙ্গীতের উপপত্তি স্থাপিত হইয়াছে, ও সে কারণ তথায় সঙ্গীতের যে বিশেষ ক্ষতি হইয়াছে, তাহা তথাকার আধুনিক সঙ্গীতবিদেরাই বলিতেছেন। আধুনিক কালোপযোগী ঐ সকল রোগ, তৎনিদান ও প্রতিকারের পস্থা, পরিশিষ্টে সেন্দার আবগুহক বোধ করি।

ঐ সকল বিষয়, এতদ্দেশীয় ইংরাজি বিজ্ঞিতেরা বেকুপ চাহেন, ঐরূপ বৈজ্ঞানিক প্রমাণ, বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা ও প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থ হইতে উদ্ধৃত প্রমাণ সহ, পরিশিষ্টে সন্নিবেশিত করার আবগুহক বোধে তদন্তগত প্রবান প্রবান বিষয়, ক্রমে ক্রমে লিখিতে লিখিতেই, পরিশিষ্টের কলেবর মুখ্য পুস্তক অপেক্ষাও বৃদ্ধি প্রাপ্ত হয়, তখন অবশিষ্ট বিষয়ান্তর্গত বিশেষ প্রয়োজনীয় কয়েকটির বিবরণ খুব সংক্ষেপে লিখিয়া পরিশিষ্টে সমাপ্ত করিয়াছি, তাহা পরিশিষ্টে ( ৪৬৮-৪৬৯ পৃঃ ) উল্লেখ করিয়াছি। “লিখিতে লিখিতে পুণী বাড়িয়া যায়” কথাটির মর্ম্ম ঐ ভাবে সম্যকরূপে উপলব্ধি করিতে পারিয়াছি।

গীতহুত্রসারকার সংগীত-রত্নাকরের ৫ম অধ্যায় না দেখিতে পাওয়ায়, প্রাচীন স্বরলিপিতে তাহাদের গাণতের অভাবের কথা বলিয়াছেন। সংগীত-রত্নাকরের ঐ ৫ম ও অন্ত্যন্ত অধ্যায়ান্তর্গত উপপত্তি হইতে, ঐ পুস্তকে প্রদত্ত স্বরলিপি, ও চামড়া দিয়া আচ্ছাদিত যন্ত্রের বোল্ দিয়া গঠিত গত্‌সমূহের, তাল, ও তাহাদের মাত্রা প্রভৃতির গণিতানুসারী বিভাগের সন্ধান যে পাওয়া যায় তাহা বুঝতে, ও ঐ পুস্তকের ও রাগবিবোধের ও সংগীত-পারিজ্ঞাতের স্বরলিপি ও সার্গমের সুরগুলি যে আধুনিক হইতে ভিন্ন তাহা বুঝতে, ও ঐ সকল পুস্তক পাঠ করিতে করিতে ক্রমশঃ ঐ সকল সুর, স্বরলিপি ও সার্গমের অধিকাংশেরই প্রকৃত অর্থ উদ্ধার করিতে সমর্থ হই। সংগীত-রত্নাকরে স্বরলিপিবহ প্রদত্ত, প্রাচীন সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষার গান, ও ঐ ও অন্ত্যন্ত প্রাচীন গ্রন্থ প্রদত্ত, প্রাচীন, বহু বা কণ্ঠ সঙ্গীতের কিছু কিছু, পৌরাণিক বা প্রাচীন ঐতিহাসিক নাট্যাভিনয়ে সন্নিবেশিত করিয়া দিতে পারিলে যে কত ভাল হয় তাহা নাট্যমোদী ব্যক্তিমাঝেই বুঝবেন। ঐ সকলের মধ্যে কয়েকটির প্রকৃত অর্থ, তাৎপর্য্যক ঐ ঐ গ্রন্থ হইতে লব্ধ প্রমাণ সহ, আধুনিক সুরে, ও আধুনিক কালে উৎপাদনোপযোগী স্বরলিপি চিহ্নে লিখিয়া, দৃষ্টান্ত দিবার ইচ্ছা, আমার থাকিলেও গ্রন্থবিস্তার ভয়ে তাহা দিতে পারি নাই। ঐ সকল প্রাচীন সুর, ঠাট প্রভৃতির অর্থ, তাৎপর্য্যক প্রমাণ, ও যে যে পস্থাবলম্বনে ঐ সকল প্রাচীন স্বরলিপি, সার্গম ও গত্‌সমূহের প্রকৃত অর্থ উদ্ধার ও আধুনিক উপযোগী স্বরলিপি চিহ্নে পরিবর্তন হইবে তাহা, এবং তাহারা প্রাচীন ঐ সকল সঙ্গীতের কতটুকু পাওয়া যাইতে পারে তাহা, ও সেই অসম্পূর্ণতার আংশিক পূরণ কিরূপে হইতে পারে তাহা, পরিশিষ্টে লিখিয়াছি। ঐ সকল বিষয় ক্রমে ক্রমে লেখা ও তাহা ধীরে ধীরে বৎসরের পর বৎসর মুদ্রিত হওয়ার সময়েও, ইতঃপূর্বে উক্ত, প্রাচীন সংস্কৃত পণ্ডিত মহাশয়দের সহিত তাৎপর্য্যক আলোচনা, ও অত্রাহ সঙ্গীতজগৎগণের সহিত ব্যাবহারিক সঙ্গীত বিষয়ক আলোচনা চলিয়াছিল, তাহার ফলে প্রাচীন গ্রন্থের অনেক অংশ, যাহা পূর্বে পূর্বে খুবই দুর্বোধ্য মনে হইয়াছিল, তাহা পুনঃ পুনঃ

পাঠ ও আলোচনা কালে হঠাৎ একদিন সুস্পষ্টরূপে বুঝিতে সমর্থ হইয়াছি, আবার এমনও হইয়াছে যে, প্রাচীন গ্রন্থোক্ত, অথবা ধ্বনি ও তৎবিজ্ঞান সংক্রান্ত কতক বিষয়, পূর্বে যাহা ভালরূপে উপলব্ধি করি নাই, অথবা লিখিতে বাসবার সময়, লিখিব বা লিখিতে পারিব বলিয়া মনেও করি নাই, কিম্বা পূর্বের লেখা হইতে ত্রুটিত হইয়াছে, এরূপ বিষয়, আমার ভিতর যেন কোন অগোচর শক্তির প্রেরণা বা প্রভাব আসায়, তাহা লিখিতে সমর্থ হইয়াছি। এইরূপে পূর্বে ছাপান কতক কতক বিষয়, স্পষ্টতর ও পরিষ্কৃটরূপে পুনরায় লেখার আবশ্যক হইয়াছে, ও তৎকারণে এরূপ বিষয় পরিশিষ্টের বিভিন্ন স্থলে বিকিপ্তরূপে সন্নিবেশিত হইয়াছে। ঐ সকল ও গীতসূত্রসার ১ম ভাগ ও পরিশিষ্টে বর্ণিত অত্যাশ্চর্য্য বিষয় সন্ধান করিয়া লওয়ার সুবিধার্থে, উভয়ের একত্রে, একটি বিস্তৃত সাধারণ নির্ঘণ্ট লিখিয়া দিয়াছি।

হিন্দুসঙ্গীতের স্বরলিপির বীজ বপন করিয়া, তদ্বারা তাহার বহু উন্নতির আশা (৭৫ পৃষ্ঠায়) গীতসূত্রসারকার করিয়াছেন। পরে, তাহার পছন্দস্বরূপে এতদ্দেশে স্বরলিপির ব্যবহার কিছু কিছু হইলেও, ঐ সকল স্বরলিপির অধিকাংশই হার্মোনিয়াম বাদন অনুসারে নির্দ্ধারিত, ও সেকারণে নিকৃষ্ট ও অত্যন্ত অসম্পূর্ণ স্বরলিপি, এবং ঐ সকল, এবং উৎকৃষ্টতর স্বরলিপিও, হার্মোনিয়ামের কৃত্রিম সুরে, বিশেষতঃ এতদ্দেশে প্রস্তুত নিকৃষ্ট ও বেগুনা হার্মোনিয়াম সমূহে উৎপাদন পূর্বক, তৎসঙ্গতে ও অনুকরণে, ঐ সকল সঙ্গীত, কণ্ঠে এমন শি ঐ অনুকরণে, তারের যন্ত্রে ও উৎপাদন পূর্বক, শিক্ষা ও অভ্যাস করার বহুল প্রচলন হইয়াছে। স্বরলিপির এরূপ ব্যবহারে, এতদ্দেশীয় সঙ্গীতের উন্নতি হওয়া দূরস্থান, তদ্বারা বিশেষ ক্ষতিই হইয়াছে।

গীতসূত্রসারকার, পাশ্চাত্য সাংকেতিক স্বরলিপি যে, সঙ্গীতের সর্বোৎকৃষ্ট লিপি তাহা, বলিয়াছেন। বিভিন্ন ওজ্ঞানসীমার কণ্ঠ ও যন্ত্রোপযোগী, পরজ্ঞান্তর করিয়া লেখা, সুরের মাত্রা বিভাগ স্পষ্টরূপে প্রদর্শনের, মঞ্চের উপরে ও নীচে উচ্চ ও খাদ এর স্পষ্টরূপে প্রদর্শন, ও প্রবন, বন প্রভৃতির চিহ্ন বিষয়ে, ঐ স্বরলিপি সর্বোৎকৃষ্ট। উহার মাত্রাবিভাগ প্রবন, বন প্রভৃতি ব্যবস্থার অনুকরণ করিয়া পাশ্চাত্য সার্বগম স্বরলিপির উন্নতি হইয়াছে, এবং একপেট এতদ্দেশীয় বিভিন্ন প্রকারের সার্বগম স্বরলিপির ক্রমোন্নতি হইতেছে। সাংকেতিক স্বরলিপির ঐ সকল সুবিধা থাকিলেও, সহজে স্বরলিপি শিখিতে, ও অল্পায়াসে ও অল্পব্যয়ে তাহা লিখিতে ও ছাপাইতে, ও সার্বগম উচ্চারণ ও স্রবণ পূর্বক কণ্ঠ ও যন্ত্র সঙ্গীত, বিশেষতঃ এতদ্দেশীয় সঙ্গীত, যাহা স-পরজ্ঞ ও স-এর প্রাপ্যে স্থাপিত তাহা, শিক্ষা ও অভ্যাস করিতে, ও স্বরলিপি সামনে না রাখিয়া স্মৃতির সাহায্যে তাহা যন্ত্রে উৎপাদন করিতে, সাংকেতিক অপেক্ষা সার্বগম স্বরলিপিতে অধিকতর সুবিধাজনক। অধুনা পাশ্চাত্যেও, কণ্ঠ সহ যন্ত্রের বহুমিল কতক কতক সঙ্গীতের স্বরলিপি, কণ্ঠের অংশ টনিক্ সলফা নামক তথাকার সার্বগম স্বরলিপিতে, এবং যন্ত্রনিচয়ে বাদনোপযোগী অংশ, সাংকেতিক স্বরলিপিতে মুদ্রিত হইয়া প্রকাশিত হইতেছে। সার্বগম স্বরলিপি দৃষ্টে, কণ্ঠে তত্ত্বৎপাদনের অধিকতর সুবিধা, ও সাংকেতিক স্বরলিপি দৃষ্টে তথাকার যন্ত্রনিচয়ে তত্ত্বৎপাদনের সুবিধা হয় বলিয়াই, এরূপে তাহা প্রকাশিত হইতেছে। পাশ্চাত্য বহুমিল একই সঙ্গীতে, বিভিন্ন ওজ্ঞান সীমার কণ্ঠে, বা এরূপ কণ্ঠ সহ, বিভিন্ন প্রকারের ও বিভিন্ন পরজ্ঞের বিভিন্ন যন্ত্রে, বা কেবল এরূপ যন্ত্রসমূহে উৎপাদনোপযোগী, বিভিন্ন প্রকারের স্বরসন্নিবেশ ব্যবস্থিত ও স্বরলিপিতে লিখিত থাকে, ও তাহা যুগপৎ উৎপাদিত হইয়া, ঐ বহুমিল সঙ্গীত হয়। পাশ্চাত্য ঐ বহুমিল সঙ্গীত, স্বাভাবিক সুর ও স্বাভাবিক অন্তরের ভিত্তিতে, স্থাপিত স্বরলিপিতে লিখিত হইতে পারে না। পাশ্চাত্য বহুমিল বা অপরাপর সঙ্গীত, পাশ্চাত্য সাংকেতিক স্বরলিপি মায় তাহার ধর

সূচিকা প্রভৃতি, ও পাশ্চাত্য আধুনিক স্কেনসমূহ, সকলই, ইকোআল্ টেম্পরামেন্টের কৃত্রিম সুরের ভিত্তিতে স্থাপিত । টনিক্ সল্ফাই, পাশ্চাত্য সার্গম্ স্বরলিপি । ইংলণ্ডে তাহার উদ্ভাবনা হওয়ার কালে, ও গীতসূত্রসার লেখার কালেও, ঐ টনিক্ সল্ফা, তৎশিক্ষা, ও ঐ স্বরলিপিতে লিপিত সঙ্গীত সাধনা, বিশুদ্ধ স্বাভাবিক সুর ও স্বাভাবিক অন্তরের ভিত্তিতেই স্থাপিত ছিল । অধুনা তাহা ( উপরোক্ত বহুমিলের কঠোপযোগী অংশের হ্রাস ) কৃত্রিম সুরের সাংকেতিক স্বরলিপির সহচর স্বরূপই ব্যবহৃত হইতেছে । পাশ্চাত্য সাংকেতিক স্বরলিপি, খুব উন্নত স্বরলিপি হইলেও, এবং ঐ স্বরলিপিতে, বা কতক কতক, টনিক্ সল্ফা স্বরলিপিতে লিপিত ও মুদ্রিত হইয়া, পাশ্চাত্য বহুমিল ও অপরাপর সঙ্গীতের রচনা, প্রচলন ও উন্নতি, বহুলরূপে বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হইলেও, অধুনা তৎসকলই, ও তৎবিষয়ক উপপত্তি প্রভৃতি সমস্তই, উপরোক্ত কৃত্রিম সুরের ভিত্তিতে স্থাপিত । ঐ কৃত্রিম সুরের জন্ত পাশ্চাত্য সঙ্গীতের যে বিশেষ অনিষ্ট হইয়াছে তাহা ইতঃপূর্বে বলিয়াছি । ঐ কৃত্রিম সুরের স্বরলিপিতে ও ঐ সুরের বহুমিল কাষদায় তথাকার গ্রামা সঙ্গীত লিপিত হইয়া ঐ সকল সঙ্গীতেরও স্বাভাবিক রূপ নষ্ট হইতেছে, তাহা তথাকার সঙ্গীতজ্ঞগণ অধুনা বলিতেছেন ।

গীতসূত্রসারে, ঐ পাশ্চাত্য সাংকেতিক স্বরলিপি ব্যবহৃত হইলেও তাহা, এবং টনিক্ সল্ফা অবলম্বনে গীতসূত্রসারের সার্গম্ স্বরলিপি ব্যবহৃত হইলেও তাহা, গীতসূত্রসারে ঐ উভয় স্বরলিপি যে কৃত্রিম সুরের স্বরলিপি স্বরূপ ব্যবহৃত হয় নাই, এতদ্দেশীয় সঙ্গীতোপযোগী শুদ্ধ স্বাভাবিক সুরের ও স্বাভাবিক অন্তরের সুরের, ও একই সংজ্ঞা ও চিহ্নযুক্ত সুর, বিভিন্ন রাগোপযোগী স্বেয়ং অজ্ঞানতারতম্যে উৎপাদনোপযোগী সুরের, স্বরলিপি স্বরূপ, যে ঐ পুস্তকের ঐ উভয় স্বরলিপি ব্যবহৃত, তাহা, এবং পাশ্চাত্য ও ভারতীয় আধুনিক শুদ্ধ স্বাভাবিক সুরসম্প্রদায় ও স্বাভাবিক অন্তরতন্ত্র যে একই তাহা, তদ্বিষয়ক বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা, প্রমাণ ও বৈজ্ঞানিক মাপ সহ, পরিশিষ্টে দেখাইয়াছি । গীতসূত্রসার দ্বিতীয় ভাগের কোরাস্ বা দলবদ্ধ গানের স্বরলিপিও, উপরোক্ত এতদ্দেশীয় সঙ্গীতোপযোগী সুরেরই স্বরলিপি ।

সাংকেতিক স্বরলিপি দূরে, তাহার সুরনিচয়ের সংজ্ঞা উচ্চারণ, বিশেষ কষ্টসাধ্য হইবে না, এতদ্দেশীয় ব্যাঙ্ বাদকদের মধ্যে যাহারা নিরক্ষর তাহারাও তাহা করিয়া থাকে । এই কারণে ও সাংকেতিক স্বরলিপির উপরোক্ত সুবিধা ও ঐ পাশ্চাত্য সাংকেতিক স্বরলিপি গীতসূত্রসারে কৃত্রিম সুরের স্বরলিপি স্বরূপ ব্যবহৃত নহে, এবং পাশ্চাত্য স্বরলিপির জগদ্ব্যাপী প্রচলন দৃষ্টান্ত স্বরূপে ভারতীয়ের তাহা শিখিলে, ও তাহা উপরোক্তরূপে ভারতীয় সঙ্গীতোপযোগী অর্থে ব্যবহার করিয়া, তাহাতে ভারতীয় সঙ্গীত লিখিত, মুদ্রিত ও প্রকাশিত হইলে, ভারতীয় ও পাশ্চাত্যদের মধ্যে পরস্পরের সঙ্গীতের আদান প্রদানের সুবিধা হইবে, এই সব বিবেচনা করিয়া, গীতসূত্রসারের এই সংস্করণের প্রকাশক মহাশয়, আমার সহিত পরামর্শ করিয়া, গীতসূত্রসার ২য় ভাগের ওস্তাদী গান অংশের স্বরলিপি, যাহা পূর্বে সংস্করণে, কতক সার্গম্ স্বরলিপিতে ও কতক সাংকেতিক স্বরলিপিতে প্রকাশিত হইয়াছিল, এই সংস্করণে তৎসমুদায়ই সাংকেতিক স্বরলিপিতে মুদ্রিত করাইবার ব্যবস্থা করিয়াছেন এবং ঐ মুদ্রণ, অনেকটা অগ্রসর হইয়াছে ।

জীবিত লোক কর্তৃক উৎপাদিত সঙ্গীতের ধ্বনির সকল প্রকার তারতম্য ও ভঙ্গী, স্বরলিপি দ্বারা প্রদর্শন সম্ভব নহে, তাহা গীতসূত্রসারকার ও মৎকর্তৃক প্রদর্শিত হইয়াছে । তাহার যত্নতরু স্বরলিপিতে লিখা সম্ভব, তাহাও বেশী পুঙ্খানুপুঙ্খ লিখিলে, তদ্বারা হিতের পরিবর্তে বিপরীত ফল হইতে পারে, তাহা নিম্নের দৃষ্টান্ত দ্বারা প্রদর্শিত হইল :—

সন.ন | ধ : প.প : প : প | মী.প : গ : গ : র.র—

ন.ন | ধন : ধ,প. ধ, প : মী : প | মী, প. মী, প : গম : গ : র.র ।

র : গ.র : গ : গ.ম | গ : র : স ॥

র : গ.র : র.গ.র,গ : রগম | গ : রস : ন,স ॥

ঐ স্বরলিপির উপরের ভাগটি. কৃষ্ণধন বন্দোপাধ্যায় প্রণীত সেতার শিক্ষার, ২৩ পৃষ্ঠার ইমনকল্যাণের স্বরলিপির প্রথমংশ । পরিশিষ্টে উল্লিখিত, সেতারবাদক শ্রীযুক্ত ব্রজনাথ ঠাকুর মহাশয়, ঐ রাগে অভিজ্ঞতার ফলে, ঐ ইমনকল্যাণের সমগ্র স্বরলিপি, বহু তারতম্যে ও বৈচিত্র্যে ও নূতন নূতন উপেক্ষ সংযোগ সহ, সেতারে বাদন পূর্বক আমাকে যেরূপ দেখাইয়াছেন, তদন্তর্গত ঐ উপরের ভাগ খণ্ডের এক প্রকার বৈচিত্র্য, স্বরলিপি চিহ্নে যতটা প্রদর্শন সম্ভব, তাহা, প্রস্নন, বল, প্রভৃতির চিহ্ন বাদ দিয়া, নিম্নের ভাগে দেখাইয়াছি । কিন্তু ঐ স্বরলিপিতে প্রদর্শিত সুরনিচয়, ও ভূমিকা ও অন্ত্যন্ত ভূষণের সুরনিচয়, উক্ত সেতারবাদক মহাশয়, যেরূপ মাপের, প্রস্নন, বল ও কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ বিরাম সহ, ও মাত্রার কালের তারতম্য করিয়া বাদন করেন, অন্তবাদক কর্তৃক, অথবা বৃহত্তর বা ক্ষুদ্রতর সেতারে, বা অন্ত যন্ত্রে বাদিত হইয়া, তদপেক্ষা কিছু বেশী পার্থক্যের, প্রস্নন, বল, মাত্রা ও বিরামের কাল সহ তাহা উৎপাদিত হইলে, তাহা, মূল সেতারশিক্ষার, উপরোক্ত অপেক্ষাকৃত সরল স্বরলিপিটি উৎপাদন অপেক্ষা উন্নত না হইয়া, তদপেক্ষা অপকৃষ্ট বা গুণিতে কটুই হইবে । এ কারণ, যন্ত্রবিশেষের, বা গায়ক বাদক বিশেষের, নিজস্ব বিশেষত্ব ও কৃতিত্ব, অন্ত যন্ত্রে বা অন্ত যন্ত্রী বা গায়ক দ্বারা, অবিকল অনুকরণ করার চেষ্টা করা উচিত নহে, এবং স্বরলিপিতে তাহা পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে লিখিয়া, অটিল স্বরলিপি করিয়া, উপরোক্তরূপ হিতের পরিবর্তে বিপরীত ফল আনয়নের আশঙ্কা রাখা উচিত নহে । প্রথমতঃ কণ্ঠে ও যন্ত্রে, রাগবিশেষের মূল অবয়ব, রূপ ও রস উৎপাদনের চেষ্টা ও তদুপযোগী স্বরলিপি লিখিত হওয়া উচিত, এবং ঐরূপে ঐ রাগে অভ্যস্ত হইলে, গায়ক বাদক বা যন্ত্রবিশেষ দ্বারা যাহা সরল ভাবে উৎপাদন সম্ভব, ঐরূপ, ঐ রাগের ভূষণ, বিস্তার, বৈচিত্র্য প্রভৃতি উৎপাদনের চেষ্টা হওয়া উচিত, এবং তৎ সৌকর্য্যার্থে, ঐ রাগে কৃতী, গায়ক বাদক উৎপাদিত ঐরূপ ভূষণ, বৈচিত্র্য প্রভৃতির দৃষ্টান্ত, স্বরলিপিতে লিখা যাইতে পারে । কৃষ্ণধন বন্দোপাধ্যায় মহাশয় গীতসূত্রসারে ও সেতারশিক্ষায়, রাগনিচয়ের ঐরূপ স্বরলিপিই দিয়াছেন । বিস্তার ও বৈচিত্র্য প্রভৃতির দৃষ্টান্ত অধিক দিলে, রাগনিচয়ের স্বরলিপির সঙ্কলন না হওয়ায়, তিনি ঐ বিস্তার বৈচিত্র্য প্রভৃতির দৃষ্টান্ত অল্প সংখ্যক দিয়া, অধিক সংখ্যক রাগের স্বরলিপি, গীতসূত্রসার ২য় ভাগে যে দিয়াছেন, তাহা তিনি ঐ ২য় ভাগের ভূমিকায় বলিয়াছেন ।

ঐরূপ, অথবা ঐ সকল সঙ্গীতের আরও উন্নত ব্যাকরণ ও স্বরলিপি নির্ধারণ করিয়া, যত অধিক সংখ্যক ঐ সকল সঙ্গীত ও তাহাদের বিস্তার বৈচিত্র্য প্রভৃতির দৃষ্টান্ত, স্বরলিপিতে লিখিত ও প্রকাশিত হয়, ততই ভাল । কিন্তু প্রচলিত কোন ভাষার সকল শব্দ, কথা বা বাক্য লিপিতে লিখন যেরূপ সম্ভব নহে, এবং কোন উন্নত কথিত ভাষার ঐরূপ শব্দ, কথা, বা বাক্যের অন্বাংশ লিখিতেই যেরূপ একটি প্রকাণ্ড বহি হইয়া যাইবে, ও ঐ কথিত ভাষার সকল বিষয় যেরূপ ব্যাকরণ বিধি দ্বারা দ্বারা নিয়মিত হইতে পারে না, এবং অগ্রে বর্ণমালার লিখন শু পয়ে তদুচ্চারণ এই সীমা মধ্যে আবদ্ধ করিলে, কথিত ভাষার জীবনীশক্তি যেরূপ নষ্ট হইবে, ঐরূপ রাগ, কীর্ত্তন, বাউল প্রভৃতি সঙ্গীতে পারদর্শী যে, কয়জন গায়ক বাদক

এখনও আছেন, তাঁহাদের ঐ সকল সঙ্গীত ও তাহাদের বিস্তার বৈচিত্র্য প্রকৃতির, অল্লাংশ মাত্রই স্বরলিপিতে লিখন সম্ভব হইবে, এবং সেই অল্লাংশেরও সকল প্রকার ধ্বনিভঙ্গী, স্বরলিপিতে প্রদর্শন করা সম্ভব হইবে না, এবং ঐ সকল সঙ্গীতের সকল বিষয়ও ব্যাকরণ বিধি দ্বারা নিয়মিত করা সম্ভব হইবে নহে এবং অগ্রে স্বরলিপিতে লিখন, পরে তদুৎপাদন এইরূপ সীমাবদ্ধ করিলে, ঐ সকল সঙ্গীতেরও জীবনীশক্তি নষ্ট হইবে। স্বরলিপিতে লিখিত হওয়ায়, পাশ্চাত্য সঙ্গীতের উন্নতি, নূতন নূতন রচনা, ও প্রচার, বহুলরূপে বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হইলেও, তাহা ঐ সকল স্বরলিপি দৃষ্টে পুনঃ পুনঃ উৎপাদনে যে একঘেয়ে হইয়া পড়িতেছে, তাহা তথাকার চিন্তাশীল সঙ্গীতাত্মরাগীগণ অধুনা উপলব্ধি করিতেছেন। প্রাচীনকাল হইতে প্রচলিত এতদ্দেশীয় প্রথায়, বিনা স্বরলিপিতে শিক্ষিত, রাগবিশেষে, বা কীর্তনবিশেষে পারদর্শী, শ্রেষ্ঠ গায়ক বাদকগণ কর্তৃক, স্বরলিপিতে অলিখিত, ঐ একই রাগ বা কীর্তন, এক এক বারে এক-বা দুই ঘণ্টা কাল ব্যাপী, ও বহুবার শুনিতে ও, এবং পাশ্চাত্য যে সকল গায়ক বাদক জগৎবিখ্যাত হইয়াছেন, তাহাদের কর্তৃক, এক একটি সঙ্গীত বহুবার উৎপাদিত হইতে শুনিতে ও, তাহা এক ঘেয়ে হয় না, বরং তাহা পুনঃ শুনিবার আকাঙ্ক্ষা হয়। জীবিত লোকের জীবিত সঙ্গীতের বে-সকল তারতম্য বৈচিত্র্য প্রকৃতির কথা পরিশিষ্টে বলিয়াছি, এতদ্দেশীয় ও পাশ্চাত্য ঐ সকল গায়ক বাদকদের নিজ নিজ প্রতিভা দ্বারা উৎপাদিত ঐ সকল তারতম্য বৈচিত্র্য প্রকৃতি দ্বারাই ঐরূপ হয়। শ্রেষ্ঠ গায়ক বাদকদের সঙ্গীত শুনিয়াই ঐ সকল বিষয় শিখিতে হইবে, এবং স্বরলিপির স্বল্প পরিসর সীমার মধ্যে আবদ্ধ করিয়া, এতদ্দেশীয় সঙ্গীতের, ঐ সকল, ব্যাবহারিক সময়োপযোগী, নূতন নূতন তারতম্য বৈচিত্র্য প্রকৃতির উৎস বন্ধ করিয়া, তাহাদের জীবনীশক্তি নষ্ট করিতে দেওয়া উচিত হইবে না। তবে, এতদ্দেশীয় ওস্তাদগণ কর্তৃক উৎপাদিত, সকল তান, কর্তব্য, বিস্তার বৈচিত্র্য প্রকৃতিই যে সঙ্গীতোপযোগী নহে, তাহা গীতশূদ্রগারে প্রদর্শিত হইয়াছে। তাহার কতকাংশ, সাধনকার্য্যে আবশ্যক হইতে পারে, কিন্তু বাহা সঙ্গীতের পোষক, সেই সকল বিস্তার বৈচিত্র্য প্রকৃতিই ব্যাবহারিক সঙ্গীতে প্রয়োগ করা উচিত হইবে।

উপরোক্ত বিষয় সমূহ, এবং গীতশূদ্রসারকার ও মৎকর্তৃক উল্লিখিত সঙ্গীতের অধিকাংশ ধ্বনিভঙ্গী, যখন মুখে মুখেই শিখিতে হইবে, এবং সঙ্গীতের সকল বিষয়ের ব্যাকরণ বিধি নিরূপণও যখন সম্ভব নহে, তখন এতদ্দেশীয়, মুখে মুখে শিক্ষা করার প্রাচীন প্রথা ভ্যাগ করিয়া, এতদ্দেশীয় সঙ্গীতের, ব্যাকরণ ও স্বরলিপি ব্যবহার জন্ত, এত আগ্রহ কেন, এই প্রশ্ন উঠিতে পারে। ভক্তগুরে বলা যায় যে, লোক মুখে প্রচলিত উন্নত ভাষার সকল বিষয়ের ব্যাকরণ বিধি ও লিপি নির্দ্ধারিত না হইলেও, ঐ ভাষা বিনা ব্যাকরণে ও বিনা লিখিত ভাষা সাহায্যে, শুধু মুখে মুখে শিখিলে, ঐ শিক্ষা যেরূপ সহজে হয় না ও তাহা বিস্তৃতরূপে শিক্ষা হয় না, সঙ্গীতেরও ঐরূপ, সকল বিষয়ের ব্যাকরণ নির্দ্ধারণ, ও সকল প্রকার ধ্বনিভঙ্গীর উপযোগী স্বরলিপি নিরূপণ সম্ভব না হইলেও, তাহা বিনা ব্যাকরণে ও বিনা স্বরলিপিতে, শুধু মুখে মুখে শিখিলে, তাহা সহজে ও বিস্তৃতরূপে শিক্ষা হয় না, আবার, ভাষা লিখিত, এবং সঙ্গীত স্বরলিপিতে লিখিত না হইলেও, উভয় বিষয়ক একজনের পুঁজী, ও একজন কৃত নূতন নূতন রচনা অধিক হইতে পারে না, ও বাহা হয়, তাহাও লিখিত না থাকিলে, অনভ্যাসে ভুল ও লোক মুখে মুখে বিকৃত ও ক্রমে লুপ্ত হইয়া যায়, কিন্তু তাহা লিপিতে লিখিত থাকিলে, তদ্ব্যতীত তাহা স্মরণ হইয়া যথাযথরূপে উৎপাদন সম্ভব হয়। এতদ্দেশীয় অনেক রাগ, স্বরলিপি অভাবে ঐরূপই ভুল, বিকৃত ও লুপ্ত হইয়া যাওয়ার কথা, এবং স্বরলিপি দ্বারা তাহা ঐরূপে লোপ হইতে রক্ষা হওয়ার কথাই, গীতশূদ্রসারকার বলিয়াছেন।

লিপিতে লিখিত ভাষা ও সঙ্গীত, ও উভয়ের ব্যাকরণ, এইরূপে তৎ তৎ শিক্ষার, পুঁজী বৃদ্ধির, ও নূতন নূতন রচনার সহায়ক ও স্মারক মাত্র। নচেৎ, রন্ধনে নিপুণ লোকের নিকট না শিখিয়া, শুধু লিখিত পাকপ্রণালী বা তৎসহ, তাৎপর্যমান যন্ত্র, নিক্তি প্রভৃতি সাহায্যে যেরূপ রন্ধনকার্য্য সম্ভব নহে, কারণ রন্ধনের সকল তথ্য পুঙ্খানুপুঙ্খরূপে লিখন, বা শুধু ঐ লিখন দৃষ্টে তাহা শিক্ষা, সম্ভব নহে, ঐরূপ, শিক্ষকের নিকট, ও লোকমুখে না শুনিয়া, এবং সঙ্গীতের সুর, মাত্রা, প্রস্থন, বল, প্রভৃতি ও বিভিন্ন রাগ, ও বিভিন্ন রাগোচিত সুর, ধ্বনিভঙ্গী ইত্যাদির যথোচিত তারতম্য উৎপাদন, শিক্ষকের নিকট, ও ঐ সকল সঙ্গীতে পারদর্শী লোকের নিকট না শুনিয়া, শুধু লিপি বা পুস্তক সাহায্যে, বা তৎসহ গ্রামোফোন, হার্মোনিয়াম্, মেট্রোনোম্ প্রভৃতি কল সাহায্যে, যথাযথরূপে উচ্চারণ বা উৎপাদন শিক্ষা করা যায় না। কিন্তু, রন্ধনে পারদর্শী লোকের নিকট রন্ধনবিশেষ শিক্ষা করার পর, ঐ ধরণের অপরাপর রন্ধনপ্রণালী লিখন দৃষ্টে, যেরূপ তাহা রন্ধন সম্ভব হয়, এবং রন্ধনবিশেষ, বহুদিন অনভ্যাসে ভুল হইলেও, তৎপাকপ্রণালী লিখিত থাকিলে, তদ্ব্যপেক্ষে স্মরণ হইয়া, ঐ রন্ধনকার্য্য যেরূপ সম্ভব হয়, ঐরূপ উপযুক্ত শিক্ষক সাহায্যে ভাষা ও তাহার বর্ণমালা উচ্চারণ ও প্রাথমিক পুস্তক পাঠ, এবং সুশিক্ষক সাহায্যে বা তৎসহ শিক্ষক কর্তৃক উৎকৃষ্ট যন্ত্রে বিশুদ্ধরূপে উৎপাদন শুনিয়া, রাগ প্রভৃতি সঙ্গীতের সুর, সুরের ও বিরামের কাল, মাত্রা তাল, বল, প্রস্থন প্রভৃতিযুক্ত ধ্বনিভঙ্গী, যথাযথরূপে উচ্চারণ বা যন্ত্রে উৎপাদন, ও তৎ তৎ বিষয়ক প্রাথমিক সাধনার অভ্যাস হইলে, ভাষার পুস্তক ও সঙ্গীতের স্বরলিপি দৃষ্টে ঐরূপ নূতন নূতন সাধনার সময়, সদা সর্বদা শিক্ষকের প্রয়োজন হয় না, এবং ঐরূপে শিক্ষায়, ও তৎসহ, লোক মুখে শুনিয়া শুনিয়া কথিত ভাষা, ও উপযুক্ত গায়ক বাদক কর্তৃক উৎপাদন শুনিয়া রাগ, কীর্ত্তন, বাউল প্রভৃতি এদেশীয়, বা অপর দেশের অপরাপর সঙ্গীত বিষয়ে সংস্কার লাভে থানিকটা অগ্রসর হইলে, বিনা শিক্ষক সাহায্যে, ঐ অভ্যাস ভাষার বিভিন্ন পুস্তক পাঠ করিয়া তত্তচ্চারণ ও উপলব্ধি করার, ও ঐরূপে অভ্যাস রাগ বা অপরাপর সঙ্গীতের শ্রায়, একই ধরণের বিভিন্ন রাগ বা অপরাপর সঙ্গীতের, উৎকৃষ্ট স্বরলিপি থাকিলে, তদ্ব্যপেক্ষে তৎ তৎ উৎপাদনের ক্ষমতা হয়, এবং বহুদিন অনভ্যাসে ভুল হইয়া যাওয়া, ভাষার রচনা, বা রাগ প্রভৃতি সঙ্গীতের সুর, তৎ তৎ লিপিতে লিখিত থাকিলে, তদ্ব্যপেক্ষে তাহা স্মরণ হইয়া, তৎ তৎ যথাযথরূপে উচ্চারণ বা উৎপাদন সম্ভব হয়। স্বরলিপি দৃষ্টে সঙ্গীত শিক্ষার, এবং স্বরলিপি দ্বারা, প্রচলিত রাগ লোপ হইতে রক্ষার কথা, গীতসুত্রসার-কার ঐ উদ্দেশ্যেই বলিয়াছেন। ঐ ঐ কার্য্যে, ইংরাজি অক্ষরে লিখিত বাঙ্গালার শ্রায় অথবা বাঙ্গালা ভাষার জন্ত সংস্কৃত ব্যাকরণের শ্রায়, অননুকূল বর্ণমালা বা ব্যাকরণ না হইয়া, একটি ভাষার বর্ণমালা ও ব্যাকরণ যতই তদনুকূল হইবে ততই তাহার সহায়ক যেরূপ হইবে, ঐরূপ এতদ্দেশীয় রাগ, কীর্ত্তন, বাউল প্রভৃতি সঙ্গীতের সুর, ঠাট, তাল, মাত্রা প্রভৃতি বিষয়ক ব্যাকরণ ও স্বরলিপি যতই ঐ ঐ সঙ্গীতের অনুকূল হইবে, ততই তৎ তৎ সহায়ক হইবে। এ কারণেই এতদ্দেশীয় সঙ্গীতের ব্যাকরণ ও স্বরলিপি নির্দ্ধারণ ও তত্তন্নতির বিষয়ে গীতসুত্র-সারকার এত চেষ্টা করিয়াছেন, এবং মদীয় সামর্থ্য্যানুসারে আমিও তত্তন্নতির পন্থা প্রদর্শন করিয়াছি।

সঙ্গীতে সুশিক্ষা না পাঠিলে পক্ষীগণের শ্রায়, বিনা শিক্ষকে, শুনিয়া শুনিয়া যতটুকু সঙ্গীত শেখা যায় তাহা শিক্ষা করাও ভাল, তথাপি কুশিক্ষকের নিকট শিক্ষা করা উচিত নহে, কারণ সঙ্গীতে নূতন বিষয় শিক্ষা করা অপেক্ষা, কুশিক্ষা ও কুঅভ্যাস ত্যাগ করা আরও কঠিন। এতদ্দেশীয় ওস্তাদদের, শিক্ষাদানে কার্পণ্যের কথা, গীতসুত্রসারকার বলিয়াছেন। পক্ষান্তরে,

এতদ্দেশে এরূপ ছাত্রও অনেক আছেন, যাহারা প্রাথমিক সাধনার অভ্যাস না হইয়াই ও তাহা ভাল করিয়া না শিখিয়াই, কঠিনতর সাধনা শিখানর জন্ত গুরুকে ব্যস্ত করেন, এবং অসম্পূর্ণ ও বিকৃতরূপে সামান্য কিছু শিখিয়াই, গুরু কিছু জ্ঞানেন না বা গুরু অপেক্ষা তাঁহাদের জ্ঞান অধিক এইরূপ বলিয়া, গুরুর উপজীবিকা গ্রাস করার চেষ্টা করেন। এই কারণেও অনেক সময়ে ওস্তাদের শিক্ষাদানে কার্পণ্য করেন।

গলায় বয়সা ধরার সময়, বালকদের কণ্ঠ সঙ্গীত বন্ধ করার উপদেশ গীতসুত্রসারকার দিয়াছেন। কোন কোন বালিকারও বয়োবৃদ্ধির সময়, কণ্ঠের আওয়াজ কিছু মোটা হয়। বালকদের এবং বালিকাদেরও ঐ সময়, এক কি দুই বৎসরে, কিম্বা বতদিনে না স্থায়ী মোটা স্বর হয়, ততদিন পর্য্যন্ত কণ্ঠসঙ্গীত সাধনা, সম্পূর্ণরূপে বন্ধ রাখা উচিত, নচেৎ জন্মের মত কণ্ঠের মিষ্টত্ব নষ্ট হইতে পারে। বালকদের ঐরূপে কণ্ঠের মিষ্টত্ব নষ্ট হওয়ার দৃষ্টান্ত দেখিয়াছি।

যজ্ঞপ্ৰসঙ্গে, শানাইর রীড়্ নলপাগড়া দিয়া হয়, পরিশিষ্টে বলিয়াছি। ঐ রীড়্ নাড়ার ভিতরকার শব্দ অংশ দিয়াও তৈয়ারী হয়।

কপাল, কঙ্কল, মাগনী প্রভৃতি গানের কথা, গীতসুত্রসারে ( ১৩৬ পৃষ্ঠায় ) উক্ত হইয়াছে। স.০র পুঃপুঃ ১৮ ১-১৪ শ্লোকে, শাস্ত্রদেবের কালেরও বহু প্রাচীন, কপাল ও কঙ্কল গীত এবং তদ্বিষয়ক সুর, ছন্দ, পদ ( কথা ) প্রভৃতি বিষয়ক কড়াকড়ী শাস্ত্রীয় বিধি বর্ণিত হইয়াছে। ঐ ১৪ শ্লোকের পবে প্রদত্ত, কয়েকটি কপাল গীতের, ব্রহ্মা কর্তৃক রচিত পদের ( কথার ) দৃষ্টান্তগত, একটি দৃষ্টান্ত এই,—“শূলকপাল ॥১॥ পাণিত্রিপুরবিনাশি ॥২॥ শশাঙ্কবারিণম্ ॥৩॥ ত্রিনয়নত্রিশূলম্ ॥৪॥ সততমুমুসা সতি ॥৫॥ তং বরদং হৈ হৈ হৈ হৈ ॥৬॥ হৈ হৈ হৈ হৈ হৈ ॥৭॥ হৈ হৈ হৈ হৈ হৈ ॥৮॥ নোমি মহাদেবম্ ॥৯॥” ঐ স্থলে প্রদত্ত, এই ও অজ্ঞাত কপালপদের দৃষ্টান্ত দুই, ঐ কপাল গীত যে আধুনিক ‘শিবের গাজন’ গান, ও মালদহ জেলার ‘গন্তীবা’ গানের বহু প্রাচীন পূর্বপুরুষ তাহা বুঝা যায়। উপরোক্ত দৃষ্টান্তের হৈ এবং অজ্ঞাত দৃষ্টান্তগত, ঐরূপ, উঃ, হ্রাঃ, রোঃ ক প্রভৃতি, স্তোভ শব্দ, এবং ঐগুলি স্তোভাক্ষর বলিয়া উক্ত হইত (স.০র পুঃপুঃ ১৮।১৩-১৪ টী.)। বেদ ও বেদগানের (ঐ ৫২০১ ও টী.) ছন্দ, এবং ছন্দক, পাণিকা ঋক্ প্রভৃতি বহুপ্রাচীন শ্রেণীর গীতনিচয়ের ছন্দসমূহ, খুব কড়াকড়ি নিয়মে বদ্ধ ছিল (ঐ ৫।৪২ টী.)। ঐ সকল ছন্দের কলা বিভাগ পূরণার্থে (ঐ ৫।২২২), ও পাদ পূরণার্থে স্তোভাক্ষর ব্যবহারের ব্যবস্থা ছিল (ঐ ৫।২২৪, ২২৭, ২২৯, ২৩২)। উপরোক্ত মাগধী এবং তৎসহ অধঃমাগধী সম্ভাবিতা ও পৃথুলা এই চতুর্বিধ গীতি, অর্থাৎ ( প্রাচীন ) বর্গ, ( প্রাচীন ) অলঙ্কার, পদ (কথা), লয়, তাল প্রভৃতি বিষয়ক নিয়মে বদ্ধ, বহু প্রাচীন ঐ ঐ নামক এক এক প্রকারের গানক্রিয়া (ঐ ১৮ ১৫ ও টী. অর্থাৎ গানক্রিয়ার রীতিবিশেষ), ও ঐ চতুর্বিধ গীতির প্রত্যেকের পদ ( কথা ) আশ্রিত, ও তাল-আশ্রিত দ্বিবিধ ভেদ (ঐ ২০-২১ টী.) ও তদ্বিষয়ক মহাস্তর ও দৃষ্টান্ত এবং ঐ দ্বিবিধ ভেদের লব্ধ গুরু প্রভৃতি দ্বারা গঠিত ছন্দ, এবং ঐ সকল ছন্দার্থে গানের পদের ( কথার ) অংশ বিশেষের, বা পদান্তর্গত শব্দের অংশবিশেষের পুনরুক্তির বিবরণ, স.০র ( ঐ পুঃপুঃ ) ১৮।১৫-২৫ ও টীকায় বর্ণিত হইয়াছে। ঐ সকল গীতির ছন্দের মধ্যে, আধুনিক দেড়ী, কনী প্রভৃতি বাঁটের জায় বাপার দৃষ্ট হয়। স.০র এ ঐ চতুর্বিধ গীতি খুব সংক্ষিপ্ত ভাষায় বর্ণিত, এবং ঐ স্থলে, ( বিক্ষিপ্তভাবে পরবর্তী অধ্যায় সমুহাভ্যন্তরে ব্যাখ্যাত ) বহু পারিভাষিক সংজ্ঞা ব্যবহৃত হওয়ায় ও বহু পাঠের ভুল, এমন কি দৃষ্টান্তের মধ্যেও পাঠের ভুল থাকায়, ঐ স্থল, প্রথমে আমার খুব দুঃস্থ বোধ হইয়াছিল, পরে, ( ইত্যপূর্বে যেরূপ বলিয়াছি ঐরূপে ) ঐ স্থলের মর্ম উপলব্ধি করিয়া, মঞ্জিখিত ( এখনও

যন্ত্র) গীতহুত্রসার ২য় ভাগের ইংরাজি ভূমিকায় ঐ সকল গীতির কথা বিশদ করিয়া লিখিয়াছি। গ্রন্থবিস্তার ভয়ে তাহা এই পরিশিষ্টে সন্নিবেশিত করিতে পারি নাই।

সঙ্গীতের স্বর “অমুরণনাম্বকঃ” বিষয়ক প্রাচীন শাস্ত্রোক্তির কথা পরিশিষ্টে যাহা দেখা-ইয়াছি, তদ্ব্যতীত স০র০ পুঃপুঃ ১৩৩২৪ কল্লিনাথ টীকায়, “হস্তাঙ্কনময়গদ্যোপবনময়ব্ধবন্” (অর্থাৎ কাঠি বা হাতুড়ী দ্বারা বাদিত জয়ঘণ্টার যেরূপ অমুরণন শব্দ হয় এরূপ) এই উক্তি আছে। ঐ জয়ঘণ্টা অর্থে, আন্দাজ এক হস্ত ব্যাস ও অর্দ্ধাঙ্গুল স্থল কাংশ্র নির্মিত (আধুনিক পোটা ঘড়ীর জায়) যন্ত্র (ঐ ৬.১১৯২)। এরূপ যন্ত্র ও ঘণ্টাঙ্গাতীর অন্ত্যন্ত যন্ত্র বাদনে, তাহাদের মূল স্বর ব্যতীত, তৎসহযোগে কতকগুলি উচ্চ উচ্চ স্বর উৎখিত হয়, কিন্তু ঐ সকল উচ্চ উচ্চ স্বরের, ঐ মূল স্বর সহ সম্পর্ক, (পরিশিষ্টে উক্ত) হার্মনিজের জায় গণিতানুযায়ী অনুপাতের সম্পর্ক নহে (Deschanet's Physics, by Everett, 14th edn. IV, iii, 38, p.48)। ইহা হইতে ‘অমুরণন’ শব্দ অর্থে রেজোজান্স যুক্ত প্রবল ধ্বনি : loud resounding note) বুঝা যায়।

তারের যন্ত্রে, একটি তারে বাদিত স্বরবিশেষের সহায়ভূতিক কম্পনে, অপরাপর তন্ত্রী হইতে উৎখিত স্বরনিচয়ের কথা, যাহা পরিশিষ্টে বলিয়াছি, তদ্ব্যতীত পরিশিষ্টে যেরূপ বর্ণিত হইয়াছে, এরূপ একটি সাধারণ সেতাবে, ঐ ধরনের যেরূপ স্বর পাইয়াছি, তাহা এস্থলে বলিব। ঐ সেতারটির বস্ লাউয়ের খেলের উহার ডাঙী এবং তব্লী তুঁদ কাঠের, উহার ৫ম তার মোটা পিত্তলের, ৩য় তার সরু পিত্তলের, ২য় তার আরও সরু পিত্তলের, ১ম ও ৪র্থ তার সরু ইম্পাতের, ৬ষ্ঠ ও ৭ম তার আরও সরু ইম্পাতের, ১ম ২য় ৩য় ৪র্থ ৫ম তার পঞ্চকের মুক্ত লম্ব ৩৫ হইতে ৩৬ ইঞ্চি, ৬ষ্ঠ তারের ঐ লম্ব ২৩ হইতে ২৪ ইঞ্চি, ৭ম তারের ঐ লম্ব ১৫ হইতে ১৬ ইঞ্চি, উহার, চণ্ডা ও পুরু সওয়ারীর, উপরিভাগ পুরু হাড়ের ও ঐ সওয়ারীর নিম্নভাগ ও পায়দায় কাঠের। মোটামুটি রেজোজান্স সম্পন্ন ঐ সেতারের ২য় ও ৩য় তন্ত্রদ্বয়ের স, এতদ্রূপে প্রচলিত, পাশ্চাত্য (উদারার) বি-ফ্লাট (B-flat) ওজোনে বাঁশিয়া, প্রথম তারে নিম্নোক্ত এক একটি স্বর বাদনে, নিম্নোক্ত অপরাপর তন্ত্রী হইতে নিম্নোক্ত অপরাপর স্বর স্বতঃ ধ্বনিত হইতে গুনিয়াছি :-

তার	৭ম	৬ষ্ঠ	৫ম	৪র্থ	৩য়	২য়	১ম তার
স্বরে বাঁধা	প	স	স <sub>২</sub>	প <sub>১</sub>	স <sub>১</sub>	স <sub>১</sub>	ম, স্বরে বাঁধা
১ম ভিন্ন	প		প <sub>১</sub>	প <sub>১</sub>	প	প	প, প্রথম তারে বাদিত
অপরাপর			গ <sup>১</sup>		গ <sup>১</sup>	ব <sup>১</sup>	ধ, অথবা গ <sup>১</sup> । ”
তারে স্বতঃ	স	স			স	স	স ”
ধ্বনিত				র <sup>১</sup>			র অথবা র <sup>১</sup> । ”
”			গ		গ <sup>১</sup>	গ <sup>১</sup>	গ ”
”	প			প	প	প	প ”
”			স <sup>১</sup>		স <sup>১</sup>	স <sup>১</sup>	স <sup>১</sup> ”

ঐ ঐ স্বতঃ ধ্বনিত স্বরগুলি, ঐ ঐ বাদিত স্বরের, সম অথবা তৎ হার্মনিজ্ কোন স্বর। ঐ ঐ ক্ষেত্রে, অপরাপর এরূপ স্বরও স্বতঃ ধ্বনিত হইতে, এবং বাদিত তন্ত্রী হইতেও বাদিত স্বর সহ, তৎ কোন কোন হার্মনিজ্ স্বর উৎখিত হইতে গুনিয়াছি, এবং ঐ ১ম বা অপরাপর তারে, অপরাপর স্বর বাদনেও, অন্ত্যন্ত তারে, ঐ ঐ রূপ স্বর স্বতঃ ধ্বনিত হইতে গুনিয়াছি যথা,—৫ম তারে স<sub>২</sub> বাদনে, ৪র্থ ৬ষ্ঠ ও ৭ম তারে, যথাক্রমে, প, স প স্বতঃ ধ্বনিত



হইতে গুনিয়াছি। এতদ্ব্যতীত সারিকার উপর মিড় দ্বারা, বা তারে টীপের জোর বৃদ্ধি বা মিজ্রাবের আঘাতের জোর বৃদ্ধি দ্বারা, এই বাদিত সুর অপেক্ষা কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ চড়া ধ্বনির সুর বাদনেও, তৎ তৎ উপযোগী, উপরোক্তরূপ সম বা হাম'নিজ্জ' সুরনিচয় স্বতঃ ধ্বনিত হইতে গুনিয়াছি, এবং এই উভয়রূপে, সকল সময়েই, উপরোক্ত সব কয়টি স্বতঃ ধ্বনিত সুর গুনিতে পাই নাই, সময় সময় তদন্তর্গত কতক কতক গুনিতে পাইয়াছি। পরিশিষ্টে বর্ণিত হাম'নিজ্জ' বিজ্ঞান অনুসারে বলিতে পারা যায় যে, বাদিত মূল সুর ও তৎ হাম'নিজ্জ' সুরনিচয়ের সহায়-ভূতিক কম্পনে, এই অপরাপর তন্ত্রীর সমগ্র মুক্ত লব্ধ, বা তাহা দ্বিধা ত্রিধা চতুর্ধা পঞ্চধা প্রকৃতি বিভাগে কম্পিত হইয়া, এই স্বতঃ ধ্বনিত সুরগুলি উৎপন্ন হয়। এই বিজ্ঞান অনুযায়ী, তন্ত্রী আগা-গোড়া সমান ও তাহাদের প্রান্তস্থয় বিন্দুবৎ স্থানে ১৬, বাবহারিক কার্যে হয় না, বিশেষতঃ, সারিকানিচয় ও মিজ্রাব সহ ঘর্ষণে, সেতারের ১ম (নায়কী) তারের এই অংশ, ও অপরাপর তারেরও এইরূপ স্থান ক্ষয়প্রাপ্ত হওয়ায়, এবং সেতারে, চওড়া াওআরী ও তাহাতে জোআরী থাকায়, তন্ত্রীসমূহের এই সওআরী সংলগ্ন প্রান্ত, বিন্দুবৎ স্থানে বন্ধ থাকে না, একারণ উপরোক্ত সব কয়টি স্বতঃ ধ্বনিত সুর সব সময় শুনা যায় না, এবং বাদিত সুরটি ঈষৎ চড়া করিয়া বাজাইলেও, তদনুযায়ী এই স্বতঃ ধ্বনিত সুরগুলি উৎখিত হয়, এবং এই কারণেই এতদ্ব্যতীত সুর সুরজ গায়ক বাদকেরা, এতদ্ব্যতীত তারের যন্ত্রে সুরমিলান কালে, এইরূপ স্বতঃ ধ্বনিত সুরনিচয়ের সাহায্যে ও শাসনে সুর মিলাইলেও, সহায়ভূতিক কম্পনে, মুক্ত তন্ত্রানিচয় স্পন্দিত বা ধ্বনিত হইতে দেখিয়াও, তাহারা তাহাতে সন্তুষ্ট না হইয়া, নিজ নিজ সুরজ্ঞানে, আরও সূক্ষ্মভাবে যন্ত্রে সুর স্থাপন করিয়া থাকেন, এইরূপ বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা করা যাইতে পারে। কিন্তু এই সেতারের স, সুরে বাঁধা, ২য় তারটি, প্রায় আগাগোড়া সমস্থূল সুর পিতলের ভাল তার থাকা অবস্থায়, ১ম তারে গ বাজাইলে, এই ২য় তারে, উপরোক্ত গ<sup>২</sup> সকল সময় স্বতঃ ধ্বনিত না হইয়া, সময় সময় তৎপরিবর্তে গ স্বতঃ ধ্বনিত হইতে গুনিয়াছি, তাহার, এবং এই সেতারের ৭টি তারে উপরোক্তরূপে সুর স্থাপন, অথবা ৩য় ৫ম ৬ষ্ঠ ৭ম তার-চতুঃয়ের কতক কতক, প্রকারান্তরের সুরে বাঁধিয়া, এই সেতারে, অজ্ঞাত বাদিত সুরের সহায়ভূতিক কম্পনে, অপরাপর তন্ত্রী হইতে এইরূপ সুর স্বতঃ ধ্বনিত হইতে গুনিয়াছি, বাহার এবং তাহা সকল সময় না হইয়া, সময় সময়ই বা কেন হয়, তাহার, উপরোক্তরূপ কোন বৈজ্ঞানিক ব্যাখ্যা নির্ধারণ করিতে পারি নাই। এতদ্ব্যতীত, এতদ্ব্যতীত সঙ্গীতজ্ঞেরা, পরিশিষ্টে (৪৪৩ পৃঃ) উক্ত, তাম্বুরা ও সেতারের তন্ত্রানিচয় হইতে, উপরোক্তরূপে, সকল সুর স্বতঃ ধ্বনিত হওয়ার কথা, এবং তদ্ব্যতীত, স, সুরে বাঁধা তারে, এইরূপে সকল সুর স্বতঃ ধ্বনিত হইতে গুনার কথা প্রকৃতি, যাহা বলিয়া থাকেন, তাহা বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ করিয়া বুঝাইয়া দিতে, ও বরাত মত সকল সময় প্রত্যক্ষ করাইতে তাহারা না পারিলেও, তাহাদের এই সকল উক্তিই যে উপেক্ষণীয় নহে, তাহা বুঝা যায়।

গীতহুত্বেসারকার, ২য় ভাগের ভূমিকায় হিন্দী গানের বাণী উচ্চারণ বিষয়ক কতকগুলি উপদেশ দিয়াছেন। হিন্দুস্থানের মধ্যে, যুক্তপ্রদেশ ও উত্তর পশ্চিম অঞ্চলের সংস্কৃতজগণ সংস্কৃতমূলক হিন্দীর, শ স য অস্তঃস্থ-ব বর্ণগুলি, সংস্কৃতানুযায়ীই উচ্চারণ করেন। পরিশিষ্টে উক্ত, সংগীত-রত্নাকরের সংস্কৃত ও প্রাকৃত গান সমূহের স্বরলিপি উচ্চারণ পূর্বক, এই সকল গান গাওয়া সম্ভব হইলে, তাহাদের সংস্কৃত উচ্চারণ আবশ্যক হইবে। এ কারণ, সংস্কৃত উচ্চারণ ও তদ্বিষয়ক ব্যাকরণ বিধির কথা, এখানে কিছু কিছু বলিব।

যুক্তপ্রদেশ ও উত্তর পশ্চিম অঞ্চলের সংস্কৃত শিক্ষিত জনেরা, উপরোক্ত শ স য অস্তঃস্থ-ব,

সংস্কৃতানুযায়ী উচ্চারণ করা বাতীত, হ্রস্ব দীর্ঘ স্বরবর্ণ, হ্রস্ব দীর্ঘ করিয়াই উচ্চারণ করেন। মাক্ষাজ, ও দাক্ষিণাত্য অঞ্চলের সংস্কৃতজ্ঞগণ, হ্রস্ব দীর্ঘ স্বরবর্ণ হ্রস্ব দীর্ঘ করিয়া, এবং ওঞং জষ ণন বর্গীয়-বজ্জঃস্থ-ব শব্দ বর্ণনিচয়, সংস্কৃত ব্যাকরণোক্ত যথাযথ উচ্চারণস্থানে, সংস্কৃতানুযায়ী উচ্চারণ করেন। হ্রস্ব দীর্ঘ স্বরবর্ণ, এবং উপরোক্ত ওঞং প্রভৃতি, পৃথক বর্ণ এবং তাহাদের পৃথক উচ্চারণ স্থান সংস্কৃত ব্যাকরণে এবং সংস্কৃতমূলক বাঙ্গালা ব্যাকরণে উক্ত হইলেও, বাঙ্গালা বর্ণমালা উচ্চারণে এবং বাঙ্গালী কর্তৃক, সংস্কৃত ভাষার বর্ণমালা উচ্চারণ ও সংস্কৃত ব্যাকরণ শিক্ষাকালে, হ্রস্ব দীর্ঘ স্বরের এবং ওঞং প্রভৃতি উপরোক্ত এক এক শুদ্ধান্তর্গত বর্ণের, পৃথক উচ্চারণ বড় একটা হয় না। তাহা হইলেও, বাঙ্গালী শিক্ষিতজন কর্তৃক, বাঙ্গালা উচ্চারণকালেও, উপরোক্ত ওঞং প্রভৃতি বর্ণের, স্থলবিশেষে, যাপ্যভাবে, সংস্কৃতের ত্রায়ট উচ্চারণ হইতে দেখা যায়, যথা,—বাঙ্গালী শিক্ষিত ব্যক্তির 'বাঙ্গা' বলিতে ও বর্ণ, ক-বর্ণের, সংস্কৃত ব্যাকরণোক্ত যথাযথ উচ্চারণ স্থান জিহ্বামূলেই, যথাযথ সংস্কৃতানুযায়ী উচ্চারণ করেন, এবং 'অঞ্চল, লাজনা, সঞ্জয়' বলিতে ঞ্ বর্ণ চ-বর্ণের সংস্কৃত ব্যাকরণোক্ত উচ্চারণস্থান তালুতেই যথাযথ সংস্কৃতানুযায়ী উচ্চারণ করেন। তাঁহারা 'কৃষ্ণ, বিষ্ণু' বলিতে, ণ্, সংস্কৃত ব্যাকরণোক্ত ট-বর্ণের উচ্চারণস্থান মূর্ধাতে অনেকটা সংস্কৃতানুযায়ী উচ্চারণ করেন। তাঁহারা 'স্পষ্ট শব্দ' বলিতে, শ্ বর্ণ স-বর্ণের, সংস্কৃত ব্যাকরণোক্ত উচ্চারণস্থান, যথাক্রমে তালু, মূর্ধা এবং দন্ততেই যথাযথ সংস্কৃতানুযায়ী উচ্চারণ করেন। 'স্পষ্ট' শব্দ উচ্চারণে তাঁহারা মূর্ধার যে স্থানে ষ্ উচ্চারণ করেন, সেই স্থানে ণ্ উচ্চারণ করিলে, তাহা বিশুদ্ধ সংস্কৃতানুযায়ী উচ্চারণ হয় এবং দাক্ষিণাত্যের সংস্কৃতজ্ঞেরা ঐরূপেই ণ্ বর্ণের উচ্চারণ করেন। বাঙ্গালীর নৃ বিশুদ্ধ সংস্কৃতানুযায়ী উচ্চারিত হয়। বাঙ্গালীরা অনভ্যস্ত থাকায়, ণ ন এবং শ ব উপরোক্তরূপ বিশুদ্ধভাবে, এবং হ্রস্ব দীর্ঘ স্বর উপরোক্তরূপ হ্রস্ব দীর্ঘ করিয়া, অভ্যস্তন কর্তৃক উচ্চারিত হইলেও অনেক সময় তাহাদের পার্থক্য উপলব্ধি করিতে পারেন না। ওষ্ঠস্থ স্পর্শ না করিয়া ঠংগাজি ঙ্রা য় ব উচ্চারণ করিলে, সংস্কৃত অজ্জঃস্থ-ব বর্ণের যথাযথ উচ্চারণ হয়। সংস্কৃতে য় ড় ঢ ৬ বর্ণ নাই, য বর্ণ আছে এবং তাহার যথাযথ সংস্কৃত উচ্চারণ 'ইয়' এবং ঐরূপেই য বর্ণ হিন্দুস্থান ও দাক্ষিণাত্যের সংস্কৃত শিক্ষিতগণ কর্তৃক উচ্চারিত হয়। সংস্কৃতে এবং হিন্দী প্রভৃতি ভাষায়, ড ঢ ছয়ের উচ্চারণ ভেদে, ড় ঢ ধ্বনির কার্য্য নিম্পন্ন হয়। সংস্কৃতে ঙ্ ও ঞ্ ণ্ নৃ বর্ণনিচয়ের উচ্চারণ ভেদে ৬ ধ্বনির কার্য্য নিম্পন্ন হয়, এবং ঐরূপ উচ্চারণ ভেদে নাসিকায় উচ্চারণ জ্ঞা ঙ্ ঞ্ ণ্ নৃ ম্ অনুনাসিক বর্ণ বলিয়াও উক্ত হয়। বাঙ্গালা যে সকল বাঙ্গানবর্ণের কথা বিশেষ করিয়া উক্ত হইল, তদ্বাতীত অপরায় বাঙ্গালা বাঙ্গানবর্ণ, বাঙ্গালী শিক্ষিতজন কর্তৃক সংস্কৃত অনুযায়ী উচ্চারিত হয়। মতারাঃ ভাষায়, ৭ দ্রাবিড়ের কয়েকটি ভাষায়, সংস্কৃত বর্ণমালার অতিরিক্ত, ল বর্ণের ভেদ, অনেকটা লুড় গায় উচ্চারিত, একটি পৃথক বর্ণ ও তাহার পৃথক অক্ষর ব্যবহৃত হয়। অতঃপর স্বর ও বাঙ্গানবর্ণের কথা বলিব।

বাঙ্গালা ভাষার ব্যাকরণে, ও বাঙ্গালা ভাষায় লিখিত সংস্কৃত ভাষার ব্যাকরণে, স্বরবর্ণের আশ্রয় ব্যতিরেকে বাঙ্গানবর্ণ উচ্চারিত হয় না এরূপ উক্তি দেখা যায়। তাহাতে ঋ কি করিয়া স্বরবর্ণ হইল, ও সম্ভবতঃ ঋ বর্ণের স্বরবর্ণানুযায়ী প্রকৃত উচ্চারণ লোপ পাইয়াছে, প্রভৃতি সন্দেহ থাকিয়া যায়। আমি নিজে ব্যাকরণজ্ঞ নহি, কিন্তু স্বরবর্ণের আশ্রয় ব্যতিরেকে বাঙ্গানবর্ণ উচ্চারিত হয় না, এইরূপ উক্তি, কোন মূল সংস্কৃত শিক্ষা গ্রন্থে অথবা ব্যাকরণে, থাকার কথা, সন্ধান করিয়া অবগত হইতে পারি নাই, এবং ঐ বিষয়ক যেরূপ উক্তির সন্ধান পাইয়াছি

তাহা এই,—কলাপ মূল ব্যাকরণ সূত্রে, “বাজনং অশ্বরং পরং বর্ণং নযেৎ” এবং দুর্গসিংহ রচিত তৎ বৃত্তিঃতে “স্বরঃ স্বয়ং রাজতে” উক্তি আছে । মূল মুদ্রবোধ ব্যাকরণসূত্রে, স্বর বা বাজন বিষয়ক ঐরূপ কোন উক্তির সন্ধান পাঠি নাই । ঐ ব্যাকরণের দুর্গাদাস বিভাবাগীণ কৃত টীকায়, “স্ববী পূর্বেণ সম্বন্ধো মুনৌ তু পরগামিনৌ । চত্বারোহযোগবাহাখ্যা গন্ধকর্মণ্যচে যতাঃ । অচঃ স্বয়ং বিরাজন্তে হসন্ত পরমাশ্রয়েৎ ।” এই উক্তি আছে । উপরোক্ত সংজ্ঞা সমূহের মধ্যে হু অর্থে অমুস্বার, বী অর্থে বিসর্গ, মু অর্থে জিহ্বামূলীয় ( বজ্রাকৃতি ) বর্ণ, নী অর্থে উপস্থানীয় ( গজকূর্ভাকৃতি ) বর্ণ, অচ্ অর্থে অমৃতকল্লংঘ্যদ্বীপী এবং তদন্তর্গত হ্রস্বগুলির হ্রস্ব দীর্ঘ ও প্লুত এবং দীর্ঘগুলির দীর্ঘ ও প্লুত ভেদ, হস্ অর্থে হ্রস্ববলে অভ্যন্তরীণ ক্ষতধ্বন্য ভক্তদগম ব্রহ্মকথক ক্ষতনদ যক্ষম হসন্তযুক্ত এই সকল বর্ণ । অমুস্বার বিসর্গ জিহ্বামূলীয় এবং উপস্থানীয় বর্ণচতুষ্টয় অযোগবাহ বর্ণ, উপরোক্ত বচনে উক্ত হইয়াছে ( উপরোক্ত অচ্ এবং হস্ শ্রেণীভুক্ত বর্ণনিচয় মধ্যে উহাদের যোগ অর্থাৎ উল্লেখ নাই বলিয়া ‘অযোগ’ এবং উহার কার্য নির্বাহ করে বলিয়া ‘বাহ’ । এইরূপে ঐ বর্ণচতুষ্টয় অযোগবাহ ) । মুদ্রবোধ ব্যাকরণে উপরোক্ত অর্থে, উপরোক্ত অচ্ হস্ সংজ্ঞাষয়ের ব্যবহার বাতীত, ঐরূপ অপরাপর সংজ্ঞাও ব্যবহৃত হইয়াছে, যথা ঐ ব্যাকরণে, উপরোক্ত অ হইতে ঋ পর্যন্ত বর্ণসমূহের সংজ্ঞা অন্, এবং ঋ হইতে ঌ পর্যন্ত বর্ণনিচয়ের সংজ্ঞা অন্, প্রদত্ত হইয়াছে ।

উপরোক্ত অচ্ সংজ্ঞাভুক্ত বর্ণনিচয়ই সংস্কৃত স্বরবর্ণ, এবং হস্ সংজ্ঞার অন্তর্গত বর্ণসমূহই সংস্কৃত বাজনবর্ণ । অচ্ বা স্বরবর্ণান্তর্গত অইউঋ চতুষ্টয় হ্রস্ব এবং উহাদের দীর্ঘ ও প্লুতভেদ, এঐওঔ চতুষ্টয় দীর্ঘ এবং উহাদের প্লুতভেদ, এবং ঋ হ্রস্ব, সংস্কৃত শিফাগ্রস্ত ও ব্যাকরণে উক্ত হইয়াছে, কোন কোন মতে ঋ প্লুত, মতান্তরে ঋ দীর্ঘও উক্ত হইয়াছে । উপরোক্ত অচ্ হস্ এবং অযোগবাহ সংজ্ঞাভুক্ত বর্ণনিচয় দিয়াই সংস্কৃত বর্ণমালা গঠিত, তবে উপরোক্ত দীর্ঘ বা প্লুত ঋ, কোন মতে বাজন-ঋ একটি স্বতন্ত্র বর্ণ, এতদ্ভিন্ন কোন মতে যম নামে অপর চারিটি বাজনবর্ণ, এইরূপ পুঁটিনাটী বিষয়ে, সংস্কৃত বর্ণমালা বিষয়ক, বিভিন্ন সংস্কৃত ব্যাকরণ বা শিফাগ্রস্তে মতান্তর আছে ।

উপরোক্ত বচন কয়টির, এবং উপরোক্ত সংস্কৃত বর্ণ বিষয়ক সামান্য সামান্য মতান্তরের, এবং সংস্কৃত বর্ণমালায় ব্যবস্থিত, বাঙ্গলা ও মহারাষ্ট্র প্রভৃতি ভাষায়, ঠিতঃপূর্বে উক্ত সংস্কৃত বর্ণাতিরিক্ত বর্ণ ব্যবস্থার অর্থ, আমি এইরূপ বুঝিয়াছি । সঙ্গীতের স্বর যেরূপ “স্বতো রজয়তি শ্রোতৃচিত্তং” ( যাহা পরিশিষ্টে দেখাইয়াছি ) স্বরবর্ণ ঐরূপ অগ্র বর্ণের আশ্রয় বিনা, স্বতন্ত্রভাবেই উচ্চারিত হয়, অমুস্বার বিসর্গ বর্ণদ্বয় তৎ তৎ পরবর্তী বর্ণের সম্পর্কে উচ্চারিত হয়, এবং এক একটি হস্ বর্ণ, অপর বর্ণের আশ্রয়ে উচ্চারিত হয়, যথা,—অচ্ ঋণ কৃৎস শব্দত্রয়ের মধ্যে অ ঋ অগ্র বর্ণের আশ্রয় বাতিরেকে, চ্ পূর্ববর্তী অ সহযোগে, ণ্ পরবর্তী অ সহযোগে, এবং স্ তৎপূর্ববর্তী অ অথবা পরবর্তী ন্ সহযোগে উচ্চারিত হয় । ঐরূপ, উর্জ শব্দের দ্, উজ্জল শব্দের দ্বিতীয় জ্ তৎ তৎ পূর্ববর্তী ও পরবর্তী বর্ণের সাহায্যে উচ্চারিত হয়, এবং ‘জয়, ত্রাশ্বক, অহ্র’ প্রভৃতি শব্দের ত্ তৎ তৎ পরবর্তী ব্ সহযোগে উচ্চারিত হয় । ‘এবং’ শব্দের ং পূর্ববর্তী অ সম্পর্কে ও হ্রঃ শব্দের ঃ পূর্ববর্তী উ সম্পর্কে উচ্চারিত হয় । বাঙ্গলা বর্ণমালায় জিহ্বামূলীয় ও উপস্থানীয় বর্ণদ্বয় নাই । ভাবা ও সঙ্গীতে, মনুষ্য কণ্ঠোথিত অসংখ্য প্রকারের ধ্বনি মধ্যে, কতকগুলি ধ্বনি বাছিয়া গইয়াই বর্ণমালার বর্ণ ও সঙ্গীতের স্বর নির্ধারিত হয়, এবং ঐ সকল বর্ণ ও স্বরের উচ্চারণ পার্থক্য করিয়াই মাঝামাঝি ধ্বনিসমূহের কার্য নিশ্চয় হয়, এবং ওজোনভারতম্য না থাকিলেও অথবা স্বল্প ওজোন ভারতম্যে, শুদ্ধ-স অচ্যুত-স

উচ্চ-গ পঞ্চশ্রুতি-র প্রভৃতি, প্রাচীন সঙ্গীতে বিভিন্ন সংজ্ঞার স্বর (সুর) নির্ধারণ হইয়াছিল, ও বিভিন্নকালের প্রাচীন সঙ্গীতের প্রয়োজনানুসারে, বিভিন্ন প্রকারের বিরূত স্বর ব্যবস্থা হইয়াছিল, এবং সঙ্গীতের স্বরলিপিতে কতক ধ্বনি সুর স্বরূপ ও কতক ধ্বনি ঐ সকল সুরের ভূষণ স্বরূপ ব্যবহৃত হয়, পরিশিষ্টে যাহা বলিয়াছি, ভাবার বর্ণমালাতেও ঐরূপ, স্বল্প ধ্বনি তারতম্যে 'ঋ' 'রি' এবং 'ঙ' ব্যবস্থা, 'ড' স্বরের উচ্চারণভেদে 'ডু' ধ্বনি, এবং 'ঙ্' 'ন্ম' বর্ণসমূহের উচ্চারণ ভেদে 'ল' ত্রায় ধ্বনির ব্যবস্থা, অন্তর্বর্ণের সম্পর্কে অযোগবাহ বর্ণচতুষ্টয়ের ব্যবস্থা, ব্যঞ্জন-৯ অতিরিক্ত বর্ণ এবং প্লুত ও দীর্ঘ ৯ বিষয়ক মতান্তর, বিভিন্নকালের সংস্কৃত ব্যাকরণে হইয়াছিল, এবং সংস্কৃতাত্মিক, ড্রুয়ল বর্ণনিচয় বাঙ্গালা বর্ণমালায়, এবং ল-এর ভেদ একটি বর্ণ মহারাজীয় প্রভৃতি ভাবার বর্ণমালায় ব্যবহৃত হইয়াছে। রাগবিশেষের যে যে ধ্বনি সুর স্বরূপ ও অপরাপর ধ্বনি সুরের ভূষণ স্বরূপ নির্ধারিত হইবে, তদ্বিষয়ে মতান্তর হওয়া সম্ভব, এবং রাগবিশেষের বা সঙ্গীতবিশেষের রূপ প্রকাশক ধ্বনিসমূহের মধ্যে, সুর ও সুরের ভূষণ নির্ধারনে, পরিষ্কার পার্থক্যযুক্ত শ্রেণীবিন্যাস সকল ক্ষেত্রে সম্ভব নহে, দেশ প্রভৃতি রাগের প্রসঙ্গে পরিশিষ্টে যেরূপ দেখাইয়াছি, ভাবার বর্ণমালায় ঐরূপ অচ্, হস্, অথবা স্বর ব্যঞ্জন প্রভৃতি শ্রেণীবিন্যাসে, পরিষ্কার পার্থক্যযুক্ত বিভাগ রক্ষা করা সম্ভব হয় নাই, তাই স্বর এবং ব্যঞ্জনের মাঝামাঝি, সংস্কৃত য ব বর্ণদ্বয় হস্ শ্রেণীভুক্ত এবং ঙ : বর্ণদ্বয় অযোগবাহ শ্রেণীভুক্ত, এবং ইংরাজি ভাওএল (vowel) ও কন্সোন্স্যান্ট (consonant) মাঝামাঝি wy বর্ণদ্বয় কন্সোন্স্যান্ট শ্রেণীভুক্ত হইয়াছে, এবং সংস্কৃতে ব্যঞ্জন-৯ বর্ণ বিষয়ক মতান্তর হইয়াছে।

সম্ভবতঃ, স্বরবর্ণ, ইংরাজিতে ভাওএল, এবং ব্যঞ্জনবর্ণ ইংরাজিতে কন্সোন্স্যান্ট অনুবাদিত হইয়া, ইংরাজি ব্যাকরণোক্ত, ভাওএল আশ্রয় ব্যতিরেক কন্সোন্স্যান্ট উচ্চারিত হয় না এই বিধি হইতে, বাঙ্গালা ভাবার ব্যাকরণে ও বাঙ্গালা ভাষায় লিখিত সংস্কৃত ভাবার ব্যাকরণে, 'স্বরবর্ণের আশ্রয় ব্যতিরেক ব্যঞ্জনবর্ণ উচ্চারিত হয় না' ব্যবহৃত হইয়াছে। এ বিষয়ে আমি ব্যাকরণজ্ঞ পণ্ডিত মহাশয়দের দৃষ্টি আকর্ষণ করিতেছি। অতঃপর প্লুত স্বরের কথা বলিব।

গীতহুত্রদ্বারে ( ১ম ভাগ ১৩৪ পৃ: ) উদ্ধৃত "দুরাহ্বানেচ গানেচ রোদনেচ প্লুতো মতঃ" বচনটি মুগ্ধবোধ ও অন্তঃস্থ ব্যাকরণের কতক কতক চীকার উদ্ধৃত হইয়াছে। প্লুতধ্বর প্রসঙ্গে মুগ্ধবোধ ব্যাকরণের ৩য় প্রকরণের ৪৫ হ্রস্বোক্ত বচনের দুর্গদীপঃ কৃত বৃত্তি: মধ্যে, "দুরাহ্বানে গানে রোদনে চ প্লুতান্তে লোকতঃ সিদ্ধাঃ।" এই উক্তি আছে, এবং তাহাই উপরোক্ত বচনের মূল বলিয়া বোধ হয়। এতদ্বারা, ঐ "দুরাহ্বানেচ গানেচ রোদনেচ প্লুতো মতঃ" বচনান্তর্গত প্লুত শব্দের অর্থ, দীর্ঘ অপেক্ষাও দীর্ঘতর করিয়া উচ্চারিত স্বরবর্ণ, গীতহুত্রদ্বারকার যাহা ( ১৩৪ পৃ: ) করিয়াছেন, তাহাই যে উহার সঠিক অর্থ, তাহা বুঝা যায়।

গীতহুত্রদ্বারকার ( ১৫৫ পৃষ্ঠায় ) ব্যঞ্জনবর্ণ অর্ধমাত্রিক, এই ব্যাকরণোক্তির কথা বলিয়াছেন। উহা মুগ্ধবোধের, দুর্গদীপঃ কৃত চীকার উদ্ধৃত ( শব্দকল্পদ্রুমঃ, 'প্লুতম্, স্বরঃ, হ্রস্বম্' শব্দে দ্রষ্টব্য ), "একমাত্রো ভবেদুহ্রস্বো দ্বিমাত্রো দীর্ঘ উচ্চতে। ত্রিমাত্রস্ত প্লুতো জ্যেয়ো ব্যঞ্জনং চার্বিমাত্রকম্ ॥" এই বচনে আছে। অত্র সংস্কৃত টোলের পণ্ডিত মহাশয়দের নিকট জিজ্ঞাসা করিয়া জানিলাম যে, ঐ বচনটি কালিদাস রচিত শ্রতবোধঃ পুস্তকের ৩য় শ্লোক। ঐ ৩য় শ্লোকই যে উপরোক্ত চীকারোক্ত বচনের মূল তাহা বুঝা যায়। কবি কালিদাস, ৪১ শ্লোকে সম্পূর্ণ ঐ শ্রতবোধঃ পুস্তকে, নিম্নোক্ত ১ম ও ২য় \* ও উপরোক্ত ৩য় শ্লোকোক্তি করার পর,

\* ঐ শ্রতবোধের ১ম ও ২য় শ্লোক এই,—"হ্রস্বস্য লক্ষণং বৈ শ্রতমাত্রো বৃত্যতে। তদহং সম্পূর্ণ-

৪র্থ হইতে ৪১ শ্লোকে পণ্ডের কতকগুলি ছন্দের লক্ষণ, এবং সেই সকল লক্ষণান্বক বচন মধ্যেই সেই সকল ছন্দের ব্যাবহারিক উদাহরণ দিয়াছেন । তন্মধ্যে হ্রস্ব ও লঘু একই অর্থে, এবং দীর্ঘ ও গুরু একই অর্থে ব্যবহৃত হইয়াছে, এবং হ্রস্ব বা লঘু এবং দীর্ঘ বা গুরু দিয়া গঠিত ছন্দনিচয়ই বর্ণিত হইয়াছে, কিন্তু তন্মধ্যে অর্ধ অথবা প্লুত মাত্রা, কিম্বা অর্ধ বা প্লুত কোন বর্ণের প্রয়োগ নাই । সংগীত-রসজ্ঞকরোক্ত বহুব্রহ্ম প্রবন্ধ, এবং প্রবন্ধান্তগত পদ অঙ্গের কথা পরিশিষ্টে যাহা বলিয়াছি, তন্মধ্যে কতক শ্রেণীর প্রবন্ধের পদের লঘু গুরু ভেদযুক্ত বর্ণযুক্ত ও মাত্রাবৃত্ত ছন্দ সং.০৪।৫০-৫৭,৬০-১১৩ বচনে বর্ণিত হইয়াছে । তন্মধ্যেও কোন অর্ধ কি প্লুত মাত্রা, অথবা অর্ধ কি প্লুত মাত্রার বর্ণের উল্লেখ দেখিতে পাই নাই । সং.০ ৫ম অধ্যায়ে লঘু গুরু প্লুত ভেদযুক্ত বিবিধ মার্গতাল, এবং দ্রুত লঘু গুরু প্লুত ভেদযুক্ত বহু দেশী তাল বর্ণিত হইয়াছে, এবং এ ঐ দ্রুত লঘু গুরু প্লুত অর্থে যথাক্রমে অর্ধ এক দুই তিন মাত্রা, এবং ৮ ঐ মাত্রার অর্থ যাহা, তাহা পারশিষ্টে দেখাইয়াছি । ঐ ৫ম অধ্যায়ে, তদ্ব্যতীত, ( ইতঃপূর্বে স্তোভাক্ষর প্রসঙ্গে উক্ত, ছন্দক প্রভৃতির অন্তর্গত ) মজ্রক অপরাঙ্কক প্রভৃতি ৭ প্রকার গীতক, এবং ছন্দক আসারিত বর্ধমানক পাণিকা ধ্বক্ গাথা সাম এই ৭ প্রকার গীত, মোট ঐ ১৪ শ্রেণীর বহু প্রাচীন গীতের উদ্দেশ, সং.০ ৫।৫৭-৬০ বচনে, এবং ঐ গীতসমূহের প্রত্যেকের বহাব্রহ্ম ভেদ, ও তাহাদের মার্গতাল, অক্ষর, স্তোভাক্ষর, পদ ( অর্থাৎ কথা বা বাণী, সং.০ পুঃপুঃ ১।৭।১২২টি ), অক্ষর বা পদের বর্ণযুক্ত ও মাত্রাবৃত্ত ছন্দ প্রভৃতি বিষয়ক লক্ষণ, সং.০ ৫।৬১-২৩৩ বচনে প্রদত্ত হইয়াছে । তন্মধ্যে লঘু গুরু প্লুত ভেদযুক্ত মার্গতাল, লঘু বা গুরু, অক্ষর বা স্তোভাক্ষর, বা ঐরূপ অক্ষর দিয়া, বা ঐরূপ অক্ষর সহযোগে গঠিত পদ ( যথা, ঐ ৫।৬৮ 'কণ্টু' মজ্রক গীতকে, ঐ ১২৭ 'ঝংটু', 'বা' ঐ ২০০-২০১ 'ঝংটু দিগাদিগি' 'কুচকল' 'ঝলকুচ' 'তাত' প্রভৃতি, বর্ধমানক গীতে, ঐ ২২২-২২৪ ঐ ঐরূপ অক্ষর বা স্তোভাক্ষর সহযোগে গঠিত পদ, ধ্বক্ শ্রেণীর গীতে ), বৃত্তং ( অর্থাৎ অক্ষরযুক্ত বা বর্ণযুক্ত ছন্দ, যথা, ঐ ১৬৫ রোবিন্দক গীতকে ), লঘু বা গুরু ভেদযুক্ত বর্ণযুক্ত ছন্দ ( যথা, ঐ ২২১ অমুষ্টুভ ( অষ্টাক্ষর শ্রেণীর ) বৃত্তিঃ ( অক্ষরসংখ্যাত ছন্দ ) হইতে অগতী ( দ্বাদশাক্ষর শ্রেণীর ) বৃত্তিঃ, ধ্বক্ গীতে, ঐ ২৩২ গায়ত্রী ( ষড়ক্ষরের ) হইতে সংকৃতি ( ২৪ অক্ষরের ) ছন্দ সাম শ্রেণীর গীতে ), প্লুত-মাত্রা দিয়া গঠিত অঙ্গ, এবং শৈব ( অর্থাৎ স্বেচ্ছাকৃত ) অঙ্গ ( ঐ ১৬৫ রোবিন্দক গীতকে ), পদ বা অক্ষরের মাত্রাবৃত্ত ছন্দ ( ঐ ২২৭ গাথা গীতে ) প্রভৃতি বিষয়ক লক্ষণ বর্ণিত আছে, তন্মধ্যে কোন অর্ধমাত্রা বা অর্ধমাত্রার প্রয়োগ দেখিতে পাই নাই । দেশী তালের দ্রুত লঘু গুরু প্লুত ভেদ ও ঐ চতুষ্টয়ের মাত্রা ও লিপি চিহ্ন বর্ণনা প্রসঙ্গে, সং.০ ৫।২৫৫-২৫৯

বক্ষ্যামি দ্রুতবোধমবিস্তরম্ ॥১॥ সংযুক্তাং দীর্ঘং সামুখ্যারো বিসর্গসম্মিশ্রম্ । বিজ্ঞেয়মক্ষরং গুরু পাদান্তস্থং বিকল্পেন ॥২॥ অর্থাৎ বন্ধারা ও নিবামাত্রা ছন্দের লক্ষণ বোধ কর, দ্রুতবোধ পুস্তকে সংক্ষেপে তাহা উক্ত হইতেছে । যুক্ত অক্ষরের পূর্ববর্তী অক্ষর, দীর্ঘ অক্ষর ( অর্থাৎ দীর্ঘব্রহ্ম বা দীর্ঘব্রহ্মবর্ণ ), অমুখ্যারো এবং বিসর্গযুক্ত অক্ষর, এই সকল অক্ষর ( অর্থাৎ ব্রহ্ম, অথবা ব্রহ্ম, বৃত্ত বা অযুক্ত বর্ণ ) গুরু, এবং ( ছন্দের ) পাদের অন্তস্থিত অক্ষর বিকল্পে গুরু হয় । ঐ বিকল্পে অর্ধে, ছন্দের প্রয়োজনান্বর্থে, ঐ অন্তস্থিত বর্ণ লঘু বা গুরু হয় । এতদ্ব্যতীত হ্রস্বব্রহ্ম এবং ব্রহ্মব্রহ্ম বর্ণ লঘু । ছন্দের লঘু গুরু বিষয়ক উপরোক্ত বিধি ছন্দোমঞ্জরী পুস্তকে এইরূপ উক্ত হইয়াছে,—“সামুখ্যারো দীর্ঘক্ বিসর্গা চ গুরুভবৎ । বর্ণঃ সংযোগপূর্বকঃ তথা পাদান্তগোহপি বা ।” এই বিধি অনুযায়ী লঘু গুরু ব্যবহা, গীতসুত্রসারকার ( ১৪শ পঃ ১৫১ ইঃ পৃষ্ঠার ) দেখাইয়াছেন । সং.০ ৫ কতক জাতীয় প্রবন্ধের পদের ( অর্থাৎ কথার বা বাণীর ) ছন্দপ্রসঙ্গে, সং.০ ৫।৫০-৫৬ শ্লোকে, ছন্দের লঘু গুরু বিষয়ক উপরোক্ত বিধি এবং তদ্ব্যতীত, প্রাকৃত ভাষাঃ বর্ণের লঘু গুরু বিষয়ক কয়েকটি অতিরিক্ত বিধি প্রদত্ত হইয়াছে ।

বচনে, 'লগু', হ্রস্ব ও তাহার একমাত্রা ও তাহার লিপি চিহ্ন সরল ( রেখা ), 'গুরু', দীর্ঘ ও তাহার দুই মাত্রা ও লিপি চিহ্ন বক্র ( রেখা ) 'প্লুত', দীর্ঘ সামোডব ও তাহার তিন মাত্রা ও ত্র্যক্ষ ( অর্থাৎ ত্রিভঙ্গ রেখা ) লিপি চিহ্ন, "অর্থমার্ন নথ্য অীজ্যন্নং বিন্দুর্কং দ্বতঃ" ( ঐ সঃ ০৪২৫৫ ) অর্থাৎ 'ক্রত', অর্দ্ধমাত্রা ও তাহার লিপিচিহ্ন ব্যোমচিহ্ন ( অথবা ব্যোম প্রকাশক ) বিন্দু ( অর্থাৎ ০ চিহ্ন ), উক্ত হইয়াছে. এবং ঐস্থলে, বিরাম অঙ্ক মাত্রা প্রসঙ্গে, "দ্বত বিন্দুর্বিষ্যন্তানি নুনা নান্যন্তানি ভিদিঃ" ( ঐ ২৫৮ ), অর্থাৎ বিরামান্ত ক্রতের লিপি চিহ্ন, মাত্রা ( অর্থাৎ অক্ষরের অংশ বা অবয়ব বিশেষ মাত্রা )-যুক্ত বিন্দু চিহ্ন উক্ত হইয়াছে। সঃ ০এ প্রাচীনতর বহু গ্রন্থের সারসংগ্রহ আছে, পরিশিষ্টে দেখাইয়াছি। ঐরূপ প্রাচীনতর গ্রন্থোক্তির কিয়দংশ গৃহীত হইয়া উপরোক্ত সঃ ০ উক্তিগুলি এবং কিয়দংশ গৃহীত হইয়া ইতঃপূর্বে প্রদর্শিত শ্রুতবোধ ওয় শ্লোকোক্ত "ব্যঞ্জনং চ অর্দ্ধমাত্রকম্" উক্তি হইয়াছে কিনা, এবং অর্দ্ধমাত্রার ব্যবহারিক দৃষ্টান্ত শ্রুতবোধে না দিলেও, দেশী ভালের উপরোক্ত অর্দ্ধমাত্রাযুক্ত ছন্দ, অথবা প্রাচীনতর ঐরূপ অপর ছন্দ দৃষ্টে, ছন্দে অর্দ্ধমাত্রার অস্তিত্ব বুঝানর উদ্দেশ্যে কালিদাস ঐ "ব্যঞ্জনং চ অর্দ্ধমাত্রকম্" উক্তি দ্বারা, ( ছন্দে ) অর্দ্ধমাত্রারও প্রকাশ হয়. বা ছন্দে অর্দ্ধমাত্রারও প্রয়োগ হয়. ইহাই বলিয়াছেন কিনা, তাহা বলা যায় না। ঐ "ব্যঞ্জনং চ অর্দ্ধমাত্রকম্" বিষয়ক, কোন মূল গ্রন্থের পচন বা ব্যবহারিক প্রয়োগ আবিষ্কৃত হইলে, তাহার প্রকৃত অর্থোদ্ধার হইতে পারে। সঃ ০এর উপরোক্ত প্রাচীন গীতানচয়ের তাল ও ছন্দ সমূহের বর্ণনা দৃষ্টে, শ্রুতবোধ ওয় শ্লোকোক্ত হ্রস্ব দীর্ঘ প্লুত অর্থে যথাক্রমে এক দুই তিন মাত্রা, যে মাত্রাবৃত্ত ছন্দ বিষয়ক, এবং ঐ হ্রস্ব দীর্ঘ অর্থে, যে ছন্দের লগু গুরু, এবং ঐ এক মাত্রা অর্থে, যে একটি লগু অক্ষর উচ্চারণের কাল, এবং প্লুত যুক্ত ছন্দের ব্যবহারিক দৃষ্টান্ত শ্রুতবোধে না দিলেও, উপরোক্ত বহু প্রাচীন ছন্দসমূহে প্লুতর অস্তিত্ব দৃষ্টে ছন্দান্তর্গত প্লুতর অর্থ কালিদাস ঐ ওয় শ্লোকে দিয়াছেন, তাহা বলা যাইতে পারে।

এইরূপে ভাবার ও সঙ্গীতের ব্যাকরণ, উভয়, পরস্পরের সাহায্যে বুঝার সুবিধা হয়। বাঙ্গালী অক্ষরে মুদ্রিত সংস্কৃত ব্যাকরণে অমুকল্প প্রয়োগের কথা পূর্বে বলিয়াছি। ঐরূপ ব্যাকরণে, পূর্বোক্ত অব্ এবং অব্ সংজ্ঞায় 'অব্' এই একইরূপে মুদ্রিত হয়। বিনা উচ্চারণ পার্থক্যে ও বিনা লিপিচিহ্ন পার্থক্যে, বাঙ্গালী বর্ণমালায় ও বাঙ্গালী অক্ষরে মুদ্রিত সংস্কৃত ব্যাকরণে ঐ তই-ব, পূর্বোক্ত অন্তান্ত ঐরূপ অমুকল্প প্রয়োগ, পূর্বোক্ত কতকগুলি বর্ণের ব্যাকরণবিরোধী উচ্চারণ, ও স্বরবর্ণের আশ্রয় ব্যতিরেকে ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণ হয় না এই উক্তি, এবং উপরোক্ত প্লুত ও অর্দ্ধমাত্রা বিষয়ক ব্যাকরণ টীকার উক্তি প্রভৃতির অন্ত, ব্যাকরণ শিক্ষা কষ্টকর হয়. এবং বাঙ্গালী ব্যাকরণ শিক্ষার্থীদের মধ্যে, অনেকেরই বাঙ্গালী ও, সংস্কৃত ব্যাকরণের উপর প্রথম হইতেই একটা অশ্রদ্ধা অট্টে ও কাহারও কাহারও ব্যাকরণ বিভীষিকাও হয়। উপরে যেরূপ দেখাইলাম, তদ্ব্যতীত বুঝা যাইবে যে, মূল ব্যাকরণোক্তির প্রকৃত তথ্য অবগত হইলে, মূল সংস্কৃত ব্যাকরণসমূহের বিধির উপর শ্রদ্ধাভাব হওয়া দূরের কথা. ঐ সকল ব্যাকরণ প্রণেতারা ক্রিষ্ণ পাণ্ডিত্যের সহিত বিষয়সমূহের শ্রেণীবিভাগ করিয়াছেন, ও যুক্তিহীন বা অনর্থক কোন কথা না বলিয়া, যেরূপ সংক্ষেপে, সূত্রাকারে ব্যাকরণ বিধি সমূহ রচনা করিয়াছেন, তদ্ব্যতীত আশ্চর্য্যবিত্ত হইতে হয়, এবং মূল ব্যাকরণোক্তির ঐরূপ প্রকৃত অর্থবোধ হইলে ব্যাকরণ শিক্ষাও অপেক্ষাকৃত সহজসাধ্য হয়।

সঙ্গীত গ্রন্থ সাহায্যে ভাবার ব্যাকরণ বুঝার সুবিধা হওয়ার কথা বাহা বলিলাম, ঐরূপে সংস্কৃত বহু পারিভাষিক সংজ্ঞারও অর্থোদ্ধার হয়। এস্থলে তাহার দুই একটি দৃষ্টান্ত দিচ্।

সংরং ৪র্থ অধ্যায়ে, প্রবন্ধের বিবিধ অঙ্গ মধ্যে, কোন কোন প্রবন্ধের তেনক অঙ্গ (সংরং ৪।১২), ও ঐ তেনকে প্রয়োগিত ‘তেন’ শব্দ বিষয়ে এইরূপ উক্ত হইয়াছে :—

**তেনিতিশব্দস্তেনঃ স্যান্মঙ্গলার্থপ্রকাশকঃ ॥** **ওঁ তত্‌সদিতি নির্দেশস্তত্বম-  
স্যাদিবাচ্যতঃ ॥১৩॥** তদিতি ব্রহ্ম তেনাযং ব্রহ্মণা মঙ্গলাত্মনা ॥ লক্ষিতস্তেন  
তেনিতি... ॥...॥১৮॥” (সংরং ৪।১৩-১৮)। “...তেন কারণেন তেনিতিশব্দো  
মঙ্গলস্য প্রকাশকঃ স্যাৎ । যতো মহাবাক্যাদৌ তদিতি ব্রহ্ম প্রকাশ্যতে । তেন  
তেনিতি লক্ষিতোক্তিত ইতি সিংহাবলোকন্যায়িন যোজনা ।” (সংরং ৪।১৩-১৮  
টী০) ॥ ...“অথ মঙ্গলম্ ॥ বাচ্যম্...” (সংরং ৪।২৬০, পঞ্চতালেশ্বরঃ  
প্রবন্ধ লক্ষণে) । “...মঙ্গলং বাচ্যমিতি । তেনিতিশব্দপ্রয়োগ উচ্যতে । মঙ্গলস্য  
ব্রহ্মণঃ প্রকাশকত্বেনোক্তত্বাৎতস্যাপি মঙ্গলত্বমুপচারান্মঙ্গলপ্রমাণকং বাচ্য-  
মিত্যর্থঃ । একस्याপি তেনশব্দস্য বহুয়ঃ প্রয়োগাদনেকপদাত্মকতয়া তত্‌সমুদায়স্য  
বাচ্যবহাব্যবহৃত্যম্ । অথবাণ্বিতাভিধানমতেন বাচ্যত্বং দৃষ্টব্যম্ ।.....”  
(সংরং ৪।২৬০টী০) । অর্থাৎ, যেহেতু “ওঁ তৎসৎ”, “তত্ত্বমসি” প্রভৃতি মহাবাক্যের  
আদিতে স্থিত তৎ শব্দ দ্বারা ব্রহ্ম বুঝায়, সেই হেতু তেনক অঙ্গের, (তৎ শব্দ হইতে উৎপন্ন)  
‘তেন’ দ্বারা মঙ্গলাত্মা ব্রহ্ম সূচিত ও এরূপে ঐ ‘তেনক’ অঙ্গ মঙ্গল প্রকাশক (ঐ ১৭-১৮ ও  
টী০) । ও তেনকে ঐ ‘তেন’ শব্দ প্রয়োগ জন্ত মঙ্গলপ্রকাশক, এবং তেনকে ঐ ‘তেন’ শব্দ  
বহুবার প্রয়োগ হওয়ায় তাহা বাকা, এইরূপে ঐ তেনক, মঙ্গলবাঁকা বলিয়া কথিত হয়  
(ঐ ২৬০ টী০) । এতদ্বারা ঐ ‘তেনক’ই যে আধুনিক তেলেনার বহু প্রাচীন পূর্বপুরুষ,  
তাহা বুঝা যায় ।

সংস্কৃত নাটকে, “পাত্রং” প্রবেশ করার উল্লেখ দেখা যায় । সংগীত-রত্নাকরে ৭ম অধ্যায়ে,  
পাত্রং এইরূপ বর্ণিত হইয়াছে,—“পাত্রং স্যান্তর্নানাধারো নৃত্তে প্রায়েণ নর্তকী ॥...॥”  
(সংরং ৩।১২৩৪) । “...নর্তনাধারো নর্তকৌ নৃত্তে প্রায়েণ পাত্রং স্যাदिति  
যোজনা । নর্তকস্যাপি নর্তনাধারত্বাবিশেষেপি নৃত্তবিষয়ে নর্তক্যেব লোকে  
পাত্রমিত্যুচ্যতে ন নর্তক ইত্যর্থঃ ।...” (সংরং ৩।১২৩৪টী০) । সংরং ঐ ৭ম  
অধ্যায়ের নাম নর্তন অধ্যায় । ঐ নর্তন অর্থে, নাট্য (অর্থাৎ অভিনয়, সংরং ৭।১৮), নৃত্য  
(অর্থাৎ ভাব, অর্থাৎ শুভ শ্রেয় প্রভৃতি সাম্প্রতিকভাব, ঐ ১৮১, বাঙ্গল ঐ ১২৭২ টী০, আঙ্গিক  
অভিনয়, ঐ ২৮), এবং নৃত্ত (অর্থাৎ নাচ, ঐ ১৫, ২২, ৩২) এই ত্রয় (ঐ ৩) । এই এই অর্থে, ঐ  
অধ্যায়োক্ত নর্তন, নাট্য, নৃত্য, নৃত্ত শব্দ কয়টি পারিভাষিক সংজ্ঞা । উপরোক্ত সংরং ৭।১২৩৪  
শ্লোক ও টীকায় উক্ত হইয়াছে যে,—নর্তক এবং নর্তকী উভয়ের তুল্যরূপ নর্তন আধারত্ব  
(অল বা অজ্ঞাত দ্রব্যের পাত্র, যেরূপ, ঐ ঐ দ্রব্যের আধার, এরূপ) হইলেও, নৃত্ত (অর্থাৎ  
নাচ) বিষয়ে, অধিকাংশ স্থলে, নর্তকীই তাহার আধার স্বরূপ, এবং নৃত্তের আধার ঐ নর্তকী,  
জনসাধারণ কর্তৃক, পাত্রং (আধার) বলিয়া উক্ত হয় । ঐ পাত্রং অর্থাৎ নর্তকীর, রূপ যৌবন  
প্রভৃতি ভেদে, ত্রিবিধ পাত্রং সংরং ৭।১২৩৫-৪০ বচনে, এবং ‘পাত্রং’এর বস্ত্র, অলঙ্কার বেশ  
ভূষা প্রভৃতি ঐ ১২৫০-৫৭ বচনে বর্ণিত হইয়াছে, তদ্ব্যতীত শাক্তী এবং কাঁচুলীর উল্লেখ আছে,  
কিন্তু কোন পায়জামা, বাগড়া, জামা, বড়িস্ আদির উল্লেখ নাই ।

নাটকীয় রস প্রসঙ্গে, সংরং ৫, নট, রসের পাত্রং, উক্ত হইয়াছে,—“যেহেতু, নট” (নাটক

অভিনয়ে উৎপন্ন শৃঙ্গার, হাস্য, করুণ প্রভৃতি নাটকীয়) “রস কিঙ্কিয়াত্রঃ আশ্বাদন করে না, কিন্তু সামাজিকেরাই” ( অর্থাৎ প্রেক্ষক (audience) জনসাধারণে ) এই রস “আশ্বাদন করে”, ( এজন্ত ) “নট” ( রঙ্গের ) “পাত্র” ( সঃ০৭।১৩৭১ ) ॥ “যথা পানীয় চোম্য প্রভৃতি ত্রব্যের পাত্র ( আধার ), এই সকল ত্রব্যের রস আশ্বাদন করে না, এইরূপ নট ও নাটকীয় রসাস্বাদক হয় না।” ( ঐটী০ )। এতদ্বারা, নাটকীয় রস উৎপাদন ব্যাপাবে নট ও নটী ‘পাত্র’, এবং নৃত্ত ( অর্থাৎ নাচ ) ব্যাপারে নর্তকী ‘পাত্র’, বলিয়া প্রাচীনকালে অভিহিত হইত, তাহা বুঝা যায়।

সঃ০৭।১২৬০-৬৮ বচনে, একটি পাত্রঃ অর্থাৎ নর্তকী এবং যে যে যন্ত্র ও যত সংখ্যক গায়ক বাদক দিয়া, বিভিন্ন প্রকারের ‘সম্প্রদায়’ গঠিত হইবে, তাহা বর্ণিত আছে, এবং ঐ ১২৭১-১৩১২ বচনে, পাত্রঃ ( অর্থাৎ নর্তকী ), এই সকল যন্ত্রে কিরূপ গৎ বাদনকালে, অবনিকার ( পর্দার ) অন্তরালে কুসুমাজলি দিয়া, কিরূপ অঙ্গভঙ্গী সহকারে দণ্ডায়মান থাকিবে, ও এই সকল যন্ত্রে কিরূপ গৎ বাদনের পর, ( অবনিকার ) ব্যবধান অপসারিত হইলে, সমাজ ( অর্থাৎ প্রেক্ষক জনসাধারণ ) মনোহারী এই পাত্রঃ ( নর্তকী ), কিরূপ অঙ্গ প্রত্যঙ্গের, কিরূপ ভঙ্গী ও পরিচালনা সহকারে রঙ্গভূমিতে প্রবেশ করিয়া, রঙ্গভূমি মধ্যে পুষ্পাজলি দিবে, ও পরে, কিরূপ গৎবাদনের সহযোগে এই পাত্রঃ নৃত্য ( অর্থাৎ নাচ ) করিবে, ও পরে নিজে গান করা কালে, ত্রিবিধ নতন করিবে, ত্রিবিধক বিভিন্ন পদ্ধতি ও তদন্তর্গত এক প্রকারের গ্রাম্য পদ্ধতিতে, পাত্রঃ কিরূপ বাস্তব বাজাইবে, তাহা বর্ণিত আছে। ঐ ‘ত্রিবিধ নতন’ অর্থে, কল্লিনাথ বলিয়াছেন,— “সম, বিষম, ও ঐ উভয় এই ত্রিবিধ” [ অর্থাৎ “সমাত্রৈর্বিষমাত্রৈর্বীম্যৈর্বা নৃতনমাস্তব্” ] সঃ০৩।১২৩৮ শ্লোকোক্ত ঐ ঐ সমাত্র ( অর্থাৎ নৃত্তকালে শরীরের পুরোভাগ প্রবর্তিত, ঐ ১২২২টী ), বিষমাত্র ( অর্থাৎ শরীরের দক্ষিণ ভাগ প্রবর্তিত ও বামভাগ প্রবর্তিত এই ত্রিবিধ বিষমাত্র, ঐ টী০ ) ও ঐ ঐ উভয়বিধ এই ত্রিবিধ ] “নৃত্ত ( নাচ ) এই অর্থ। অথবা নাট্যঃ নৃত্যঃ নৃত্তঃ এই ত্রিবিধ নতন করিবে। এই অর্থ। যখন রস ( অর্থাৎ শৃঙ্গার, হাস্য, করুণ প্রভৃতি নাটকীয় রস ) আশ্রয়ছে গীত ( অর্থাৎ গানের কথার ) অর্থ অভিনয় করে তখন নাট্যম্। যখন ভাব ( অর্থাৎ তত্ত্ব, স্নেহ, রোমাঞ্চ প্রভৃতি সাহিত্যিকতাব ) আশ্রয়ছে গীত অর্থ অভিনয় করে, তখন নৃত্যম্। যখন গাত্রবিক্ষেপমাত্র দ্বারা গীতসাঁজকে অমুকরণ করে তখন নৃত্তম্।” ( ঐ ১২৭২ টী০ )। পাত্রঃ কর্তৃক নাচ দ্বারা, গায়কদলের গানের প্রত্যেক শব্দের অর্থ প্রকাশক নৃত্তের, একটি সুন্দর দৃষ্টান্ত, কল্লিনাথ, সঃ০৭।৫৪৮ টীকায় বর্ণনা করিয়াছেন। ঐ টীকায়, বিক্রমোর্ধ্বশী নাটক অভিনয় আরম্ভকালে, তাল ( মন্দিরা জাতীয়, সঃ০৬।১১৭০-৮১ ) যন্ত্রবাদক কর্তৃক ঐ ‘তাল’ আঘাত দ্বারা ‘তত্তাবী’ এইরূপ শব্দ উৎপাদনের সমকালেই নটী অথবা হুজুয়ার কর্তৃক প্রবিষ্ট পাত্রঃ ( অর্থাৎ উপরোক্ত নর্তকী ), অঙ্গ প্রত্যঙ্গের কিরূপ ভঙ্গী ও পরিচালনা সহযোগে প্রবেশ করিবে, তাহা, ও ঐ সময়, গায়কদল ঐ নাটকের নান্দীশ্লোক গায়া কালে, ঐ নান্দীশ্লোকের প্রত্যেক শব্দ তাহার গাহার সময়, ঐ পাত্রঃ সেই প্রত্যেক শব্দের অর্থপ্রকাশক, কিরূপ, হস্ত পদ চকু দৃষ্টি প্রভৃতির ভঙ্গী ও পরিচালনা সহযোগে নৃত্য ( নাচ ) করিবে, তাহা কল্লিনাথ, সঃ০ ঐ ৭ম অধ্যায়োক্ত পারিভাষিক সংজ্ঞাসমূহ দিয়া, বিস্তারিত বর্ণনা করিয়াছেন। তদ্ব্যতীত ঐ প্রাচীনকালে, ভারতে নাটকীয় নৃত্যের ( নাচের ) কিরূপ উন্নতি হইয়াছিল তাহা বুঝা যায়।

উপরোক্ত, সঃ০, ও কল্লিঃটী০ বচনসমূহের বর্ণনা হইতে বুঝা যায় যে, একজন নর্তকী ও কয়েকজন গায়ক বাদক লইয়া একটি দল, অধুনা বৈরূপ গঠিত হয়, প্রাচীনকালেও, এইরূপ



একটি পাত্র ( অর্থাৎ নর্তকী ) ও বিভিন্ন সংখ্যক গায়ক বাদক দ্বারা বিভিন্ন প্রকারের ঐক্লপ 'সম্প্রদায়' অর্থাৎ দল গঠিত হইত, এবং কিছুদিন পূর্বে, এবং স্থলবিশেষে অধুনাও, বাংলাদেশের বাজা অভিনয়ে, নাটক অভিনয়ের প্রারম্ভে, ও ঐ নাটক অভিনয়ের মধ্যে মধ্যে, ঐ অভিনয়ের আধার স্বরূপ, যেরূপ গায়কদের গান, জুড়ীর ( অর্থাৎ দণ্ডায়মান হইয়া গানকারী পুরুষ গায়কদের ) গান, ও ছোকরাদের ( অর্থাৎ স্ত্রী, অথবা পুরুষবেশধারী বালকদের ) গান ও নাচের ব্যবস্থা ছিল ও আছে, প্রাচীন ভারতের নাট্যাভিনয়েও ঐরূপ, গায়কদের গান ও পাত্র ( অর্থাৎ নর্তকী ) কর্তৃক নৃত্যের ( নাচের ) ব্যবস্থা ছিল, তাহাও বুঝা যায় ।

সং.০.৭।১৩১৩-২৭ বচনে, 'পেরণী' অর্থাৎ হস্ত কোড়ক উদ্বীপক নর্তক ও তাহার সাজ পোষাক ও তাহার নৃত্যের ( নাচের ) কথা বর্ণিত হইয়াছে । তদ্ব্যতীত ঐ পেরণী যে পশ্চিমাঞ্চলের 'সং' নর্তকের আদিম, তাহা বুঝা যায় ।

কয়েকটি পারিভাষিক শব্দের দৃষ্টান্ত দিলাম সংস্কৃত নাটক ও অজ্ঞাত গ্রন্থে ঐরূপ শব্দের ব্যবহার দেখা যায়, এবং সং.০.এ. বিশেষতঃ সং.০. ৭ম অধ্যায়ে ঐরূপ বহু শব্দ ব্যবহৃত ও তাহাদের অর্থ প্রদত্ত হইয়াছে । ঐ সকল শব্দের অধিকাংশেরই প্রকৃত অর্থ, প্রচলিত কোন অভিধান বা শব্দকোষ গ্রন্থে পাওয়া যায় না. এবং সং.০. সাহায্য ব্যতীত তাহাদের অর্থোদ্ধারের উপায়ান্তর নাই, কারণ, সংগীত-রত্নাকরে প্রাচীন বহু গ্রন্থের সারসংগ্রহ থাকিলেও, এবং সং.০. ৭ম অধ্যায়, প্রধানতঃ ভারতের নাট্যশাস্ত্র ও তৎ অভিনবস্তুপ্ৰী টীকা হইতে সংগৃহীত হইলেও, ঐ নাট্যশাস্ত্র ও ঐ টীকা ব্যতীত, সং.০. পূর্ববর্তী অধিকাংশ গ্রন্থই অধুনা লোপ পাইয়াছে, এবং ঐ নাট্যশাস্ত্র ও তৎ ঐ টীকা, বাহা শাস্ত্রদেবের কালেই হ্রগীহ ছিল, তাহা, অধুনা থুবুই হ্রকোধ্য হইয়াছে । \*

\* পরিশিষ্টে মুদ্রিত সং.০. কং.পুঃ ১১৫-২০ শ্লোকে, শাস্ত্রদেব, প্রাচীনতর বহু গ্রন্থকারের মতপর্যায়নিধি হইতে সারোদ্ধার করার কথা বলিয়াছেন, তন্মধ্যে ভরত ও তৎটীকার অভিনবস্তুপ্ৰী নাম করিয়াছেন । সং.০.পুঃপুঃতে ঐ ২০ শ্লোকের এই পাঠান্তর আছে,—“...অগাধবীক্ষণম্বেন তেষাং মনসখীলিখিতম্...” ( সং.০. পুঃপুঃ ১১৫০ ) । ঐ ১৫-২০ বচনের টীকার সিংহভূপাল বলিয়াছেন,—“...মনসখীলিখিতম্” লিখিত্য স্যাবাস্তবমিতি যত অক্ষাৰ্ণি অতঃ তি বিতরণং দুর্গাচ্ছা বহুবী যন্তা অধিবলীবিমিনমুখ্যৈঃ প্রীতমিতি মনসখীলিখিতম্ প্রযাসিনৈব সকলমস্বীতবহুবীষমিতি লীঃ স্য প্রযাসবীক্ষণমিতি ।” ( সং.০. কং.পুঃ ১১৫-২০ শ্লোক-মুঃ ১০ ) । শাস্ত্রদেব, সং.০. ৭।১৩৬৪ বচনে বলিয়াছেন যে ঐ সং.০. ৭ম অধ্যায়ে নাট্যবেদসমূহের সমস্ত সার উদ্ধৃত করিয়াছেন, এবং ঐ ৭।৪ বচনে তিনি বলিয়াছেন, ও ভরত ( বা ভরত মুনি, সং.০. ৭।৪-৮টি., বা মুনি, ঐ ৩৭৬ ও টী. ) রচিত নাট্যশাস্ত্র ( বরোদা হইতে প্রকাশিত ) ১১৩-১৮, ২৫ বচনে উক্ত হইয়াছে যে ঐ নাট্যবেদ প্রথমে ঐ ভরত পাইয়াছিলেন । এই সকল উক্তি হইতে বুঝা যায় যে, শাস্ত্রদেবের কালেই ভরতের নাট্যশাস্ত্র বুঝা হুঃসাধ্য ব্যাপার হইয়াছিল । বরোদা হইতে, বহু পাণ্ডিত্যের সহিত, শুদ্ধ পাঠোদ্ধার, পাঠান্তর প্রদর্শন, প্রভৃতি দ্বারা প্রকাশিত, ভরতের নাট্যশাস্ত্র ১ম-৭ম অধ্যায় ও তৎ অভিনবস্তুপ্ৰী টীকার সম্পাদক মানবরী রামকৃষ্ণ কবি এম্.এ মহাশয় দৃষ্ট হস্তলিখিত পুঁথি সমূহে, ঐ টীকার যে সকল অংশ ক্ষুণ্ণ হইয়াছে, সেই সকল অংশের, ঐ সম্পাদক মহাশয়, সং.০. ও নৃত্যরত্নাবলী ( বাহা গণপতিদেবসেনঃ রচিত, সং.০. পুঃপুঃ পরিশিষ্ট ৫ ) পুস্তকবধে ঐ নাট্যশাস্ত্রটীকা হইতে সংগৃহীত বর্ণনা দৃষ্টে, নিজকৃত টীকা লিখিয়া দিয়াছেন ( *Natyasastra*, Vol. I. chs. i-vii, Central Library, Baroda, 1926, at Editor's Preface, pp. 10, 11 ) । তদ্ব্যতীত ঐ সকল পুঁথিতে এত পাঠের ভুল, পাঠান্তর, বিভিন্নরূপে বিবরণ ও অধ্যায়সমূহের বিভাগ আছে, যে অনেক ক্ষেত্রে, দুইটি পুঁথি একই মূল পুস্তকের বলিয়া বুঝা যায় না একথা ঐ সম্পাদক কর্তৃক ইংরাজিতে লিখিত ভূমিকায় ( *ibid.* p. 9 &c. ) উক্ত হইয়াছে ।

সং.০. ৭।১৩৬৪ শাস্ত্রদেব ঐ নাট্যশাস্ত্র ও অজ্ঞাত প্রাচীন শাস্ত্রোক্ত বিবরণসমূহ ও প্রাচীন উপগতি ও পারিভাষিক সংজ্ঞাসমূহ বুঝার পথ তৎকালে হ্রগমই করিয়া দিয়াছিলেন তাহা বুঝা যায়, এবং এখনও যে

সংগীত-রত্নাকরে, ঐ ৭ম (নতুন) অধ্যায়ে, নাটোর,—শৃঙ্গার হাঙ্গ করণ রৌদ্র প্রভৃতি রস (সং. ৭।১৩৬৯ ইঃ), নাটকের স্থায়ী অমুখ্যায়ী ও ব্যভিচারী রস (ঐ ১৬৮২-৮৩), শৃঙ্গার হাঙ্গ প্রভৃতি রসের, যথাক্রমে রতি হাস শোক ক্রোধ প্রভৃতি স্থায়ীভাব (ঐ ১৩৭৩ ইঃ অর্থাৎ স্থায়ীরূপে উদ্দীপিত ভাব। কণিক উদ্দীপিত হইলে তাহারা এক একটি রসের বিভিন্ন ব্যভিচারী ভাব, ঐ ১৫৩০-৩৫ ও টী.), নির্বেদ মানি শঙ্কা ওগ্রা প্রভৃতি ব্যভিচারী (বা সঞ্চারী, ঐ ১৩৯৫-৯৬ টী.) ভাব (ঐ ১৩৭৮ ইঃ), বিভাব সমূহ [অর্থাৎ কবি ও নট কর্তৃক আনীত যে সকল ব্যাপার দেখিয়া প্রেক্ষকদের অন্তরে স্থায়ী ও ব্যভিচারী ভাব জন্মায়, রস সমূহের উৎপাদনকারী সেই সকল ব্যাপার (ঐ ১৩৯৫ ও টী.), যথা কাস্তা চন্দ্র চন্দন (ঐ ১৩৯০ ও টী.) দ্বিতী সগী কীরীট বলয় প্রভৃতি (ঐ ১৩৯৬ ইঃ) শৃঙ্গার রসের (উৎপাদক) বিভাব], অমুভাব [অর্থাৎ স্থায়ী ও ব্যভিচারী ভাবসমূহের হেতুভূত ও তদভিমুখকারী ও জ্ঞাপক, কটাক্ষ ভূজাঙ্গপ প্রভৃতি যে সকল কার্য্য, কুশল নট (ও নটীরা) নাট্য করে (ঐ ১৪০০-০১ ও টী.)], শৃঙ্গার হাঙ্গ প্রভৃতি প্রত্যেক রস ও তৎ প্রত্যেকের বিভাব ও অমুভাবের বিশেষ লক্ষণ (ঐ ১৩৯০-১৫০৫), প্রত্যেক ব্যভিচারী ভাব ও তাহার বিভাব ও অমুভাবের বিশেষ লক্ষণ ও তদর্থ, উত্তম (অর্থাৎ রাজা দেবী প্রভৃতি, ঐ ২৯১ টী.), মধ্যম (সেনাপতি পুরোহিত প্রভৃতি, ঐ টী.), অধম (দৌবারিক, পরিচারক প্রভৃতি, ঐ টী.), অভিনয়কারী নট নটীরা বিশেষ বিশেষ যে সকল কার্য্য করিবে তাহার লক্ষণ (ঐ ১৫০৬-১৬৫৮), তত্ত্ব স্বৈদ রোমাঞ্চ প্রভৃতি সাত্বিক ভাব (ঐ ১৩৮১), ঐ ঐ প্রত্যেক সাত্বিক ভাব ও তাহার বিভাব ও অমুভাবের বিশেষ লক্ষণ (ঐ ১৬৫৯-৮০), সকল রসেরই সকল সাত্বিক ভাব হইতে পারে একথা (ঐ ১৬৮১), আঙ্গিক (অর্থাৎ অঙ্গ প্রত্যঙ্গের ভঙ্গী ও পরিচালনা প্রভৃতি দ্বারা), বাচিক (বাক্য কথিয়া) আহার্য্য (হার কেয়ুর ধনু ধ্বজ বান প্রভৃতি দ্বারা) সাত্বিক (সাত্বিক ভাব দ্বারা সম্পাদিত), এই চতুর্বিধ অভিনয় দ্বারা, কাব্য নাট্যাদিতে নিবদ্ধ ও নট (নটী) কর্তৃক উৎপাদিত ও উদ্দীপিত স্থায়ী ও ব্যভিচারী ভাব এবং বিভাব ও অমুভাব দ্বারা সামাজিকদের অন্তরে নির্বিঘ্ন (অর্থাৎ অব্যবহিত) রস উৎপাদন (ঐ ১৭-২৩ ও টী.), ঐরূপে ঐ সামাজিকদের অন্তরে রস উৎপাদনে, আশ্র পর, মিত্র অমিত্র আশ্রয়বিহীন, ও জাগ্রৎ স্বপ্ন অষুপ্তি প্রভৃতি ভেদের ও অহোরাত্র প্রভৃতি কাল, শ্রাঙ্গাদি বর্ণ, গৃহস্থাদি আশ্রম প্রভৃতির ভেদের সম্পর্ক বিহীন, কেবল (শৃঙ্গার রসে) রতি, (হাস্তরসে) হাস প্রভৃতি (এক এক রসে এক একটি) স্থায়ীভাব স্থায়ীরূপে গৃহীত ও ঐ কারণে নিরন্তর (অর্থাৎ বিঘ্নরহিত) হওয়ার জন্য উৎকৃষ্ট বিশ্রাস্তি (বিশ্রান্ত) আশ্রিত, (কিন্তু) ব্রহ্মসংবিদ প্রভৃতি হইতে বিসদৃশ, আনন্দরূপ, চিত্তরূপ সরূপ যে জ্ঞান (বা বুদ্ধি) তাহাই (নাটোর) রস (ঐ ১৩৬০-৬৬ ও টী.) এই উক্তি ও সেইরূপ রস উৎপাদনের কথা (ঐ), আঙ্গিক অভিনয় ও নৃত্ত (নাচ) দ্বারা উপরোক্ত রস ভাব প্রভৃতি উৎপাদন ও উদ্দীপনার্থে ও কাব্য নাট্যাদির বিশেষ বিশেষরূপ বাক্যার্থ প্রকাশার্থে, মন্তক বন্ধ গ্রীবা পদ অধর কর প্রভৃতির, এমন কি দৃষ্টি জ্ঞানাসিকা প্রভৃতিরও বিভিন্ন প্রকারের ক্রিয়া, স্থিতি, গতি, পরিচালনা, সৌলভ্যিত ভঙ্গী বেক্রপ হইবে তদ্বিবরণ, প্রভৃতি বিষয় এরূপ বিশ্লেষণ, শ্রেণীবিভাগ ও বিস্তার করিয়া লিখিত হইয়াছে যে, তদুপেক্ষে শাক্তদেবের কালে ও তৎ বহু

তদ্ব্যায় প্রাচীনতর নাট্যশাস্ত্রোক্ত বিষয় সমূহ বুঝার সুবিধা হয়, তাহা দেখাইলাম। সম্পূর্ণ সংগীত-রত্নাকর ও উপরোক্ত নাট্যশাস্ত্র পুস্তক না দেখিতে পাওরাতাই গীতহুজুসারকার, ১ম ভাগ, ১০৫, ১৩৬ প্রভৃতি পৃষ্ঠায় প্রাচীন উপপত্তি ও সংজ্ঞাসমূহ বিষয়ক উক্তিগুলি করিরাছেন। সং. পরবর্তী কতকগুলি সংকৃত সংগীত-গ্রন্থে, সং. বর্ণিত অনেক পারিত্যিক সংজ্ঞার ব্যাখ্যা না দিরাই সেই সকল সংজ্ঞা ব্যবহৃত হইরাছে, পরিশিষ্টে দেখাইরাছি। ঐ সকল পুস্তক সবক্কে গীতহুজুসারকারের ঐ সকল মত কতকটা এরোজ্য হইলেও, সং. সবক্কে তাহা যে এরোজ্য নহে, তাহা উপরে বাহা দেখাইলাম তাহা হইতে বুঝা যাইবে।

পূর্ববর্তী মূল গ্রন্থ, ভারতের নাট্যশাস্ত্র রচনার কালে, ভারতে নাট্য ও নৃত্যের (নাট্যের) আদর্শ কিরূপ উন্নত ছিল ও নাট্যাভিনয় ও নৃত্য ও তৎ তৎ বিষয়ক শাস্ত্রের কতদূর উন্নতি হইয়াছিল, তাহা উপলব্ধি করিয়া আশ্চর্যান্বিত হইতে হয়। এই বিষয়ক ঐরূপ বিশ্লেষণ বা বর্ণনা কোন বাঙ্গালা বা ইংরাজি পুস্তকে দেখি নাই। এই সকল বর্ণনা হইতে, আধুনিক ভারতবাসীদের ত' কথাই নাই, নৃত্য ও অভিনয় বিষয়ে অভ্যুন্নত ইউরোপীয়দেরও অনেক শিখিবার জিনিষ আছে।

উপরোক্ত নাট্যোপযোগী রস, উপরোক্তরূপে আশ্বাদন, নটের দ্বারা সম্ভব নয়, তাই নট (ইতঃপূর্বে উক্ত) পাত্রঃ। এই প্রসঙ্গে কল্লিনাথ বলিয়াছেন, সামাজিকদের (অর্থাৎ প্রেক্ষক জনসাধারণের) কাঁথাস্বরে অনুসন্ধান অভাব থাকায় তাহারাই এই রস আশ্বাদন করে, নট, স্বকর্ম্য অভিনয় বিহিতত্ব (অনুষ্ঠিত থাকার) হেতু, তাহার, অল্প মাত্রাও রসের আশ্বাদন হয় না (সং.০.৭।১৩৭১টী.)।

সং.০.৩য় (প্রকীর্ত্ত) অধ্যায়ে কতকগুলি পারিভাষিক শব্দ ও তৎসংক্রান্ত দোষ গুণের কথা আছে পরিশিষ্টে (২৪৪ পৃঃ) বলিয়াছি। প্রত্যেক অধ্যায়েই পারিভাষিক সংজ্ঞা সমূহ ব্যবহৃত হইয়াছে তাহা ইতঃপূর্বে বলিয়াছি। অধ্যাপক জ্ঞানকীনাথ ভট্টাচার্য্য মহাশয়, ভট্টকাবেয়ার ২য় সর্গের তৎসংক্রান্ত বাণ্যার, ইংরাজিতে তল্লিখিত উপক্রমণিকায় (Introduction) প্রকীর্ত্ত অর্থে miscellaneous অর্থাৎ 'বিবিধ বিষয়ক' বলিয়াছেন। সং.০.৩য় প্রকীর্ত্ত অধ্যায়ে, বাগ্গেয়কার, গায়ক, শব্দ (অর্থাৎ সঙ্গীতোচিত ধ্বনি), গমক (বা বাগ, অর্থাৎ ১৪ প্রকারের কম্পন সং.০.৩।২৫ ও টী.), স্থায় [অর্থাৎ ভ্রাস অপভ্রাস সংভ্রাস বিভ্রাস স্থান ব্যতীত অপরাপর বিশ্রান্তি স্থানে, রাগের অবয়ব স্বরূপ প্রযুক্ত, বহুবিধ স্বরসম্ভর্ড, (ঐ ২৫ ও টী.) অর্থাৎ ঐরূপ প্রযুক্ত বহু প্রকারের ভূষণ ও কর্ত্তব বা কারুকার্য্য]। আলপ্তি, বৃন্দ (অর্থাৎ গায়ক বাদকের দল), প্রভৃতি বিবিধ বিষয় ও ঐ সকলের বহু রকমারী ভেদ ও তাহাদের অধিকাংশের গুণ ও দোষের লক্ষণ বর্ণিত হইয়াছে। ঐস্থলে,ঐ বৃন্দ প্রসঙ্গে,কুতপ নামক ভরতোক্ত বৃন্দবিশেষের অন্তর্গত নাট্যকুতপঃ (সং.০.৩।২০৬-২০৭), এবং বরাট লাট কর্ণাট...মহারাহি অঙ্ক, হস্তীর চৌল মালব অঙ্ক বঙ্গ কলিঙ্গ প্রভৃতি দেশ হইতে সংগৃহীত অভিনয়কুশল গুণীজন দিয়া, ও বিবিধ গুণসম্পন্ন বিবিধ পাত্রঃ (অর্থাৎ নর্ত্তকী) দিয়া, ঐ নাট্যকুতপঃ (ঐ ২১৫-২১৮) গঠনের কথা বর্ণিত আছে। তদ্ব্যতীত ঐ বরাট ও হস্তীর হইতেই যথাক্রমে বরাটী ও হস্তীর রাগের নাম, ও তদ্বারা. দেশের নাম হইতে রাগের নাম বিষয়ক গীতস্থত্রসারকারের উক্তির সাপক্ষে প্রমাণ. ও রেল ষ্টীমারবিহীন ঐ প্রাচীনকালেও, স্তম্ভ বঙ্গদেশ হইতে অভিনয়কুশল গুণী ব্যক্তি, শাস্ত্রদেবের দেশ দাক্ষিণাত্যে, সংগৃহীত হইত, তদ্বিষয়ক প্রমাণ পাওয়া যায়।

আজিক অভিনয় প্রসঙ্গে, সং.০.৭।৩৭-৩৯ বচনে, শাস্ত্রদেব, আজিক অভিনয়ের প্রকারভেদ যথো, নাট্যকারি ভূত (অতীত) বাক্যার্থ উপজীবী (অবলম্বী), ও ভবিষ্যৎ বাক্যার্থ উপজীবী আজিক অভিনয়,ও নৃত্ত দ্বারা আজিক অভিনয়ের কথা বলিয়াছেন। তদ্বারা. একটি স্তর হইতে ডিঙ্গাইয়া দূরবর্তী অপর স্তরে না গিয়া, শ্রেষ্ঠ গায়ক বাদক কর্ত্তক, মিড় মাশ বশিট, স্তরের বলের ভারতম্য প্রভৃতি দ্বারা, ঐ দুইটি স্তরের মাঝামাঝি ওজোনের কতক কতক ধ্বনি স্মিল ও স্তম্যমন্ত্র করিয়া উৎপাদন পূর্বক, ঐ দুইটি স্তর উৎপাদন করার জ্ঞান, নাট্যকারি অভিনয়ে, বাক্যবিশেষ কতার পর, বা বাক্যবিশেষ কতার পূর্বে, ঐ সকল বাক্যের মধ্যবর্তী রস বা ভাব, বা সঙ্গারী (ব্যভিচারী) ভাব প্রকাশক, আজিক অভিনয়, (বাহার একটি স্তম্ভ নষ্ট হইয়া বর্ণিত হইল, ভাষাট), যে ঐ ঐ ভূত বাক্যার্থোপজীবী ও ভবিষ্যৎবাক্যার্থোপজীবী আজিক

অভিনয়, তাহা বুঝা যায়, এবং প্রাচীনকালে কেবল নৃত্য রাগাণ্ড অভিনয়ের ব্যবস্থা ছিল, তাহাও বুঝা যায়।

সেক্সপিয়রের নাটকের আধুনিক শ্রেষ্ঠ বিলাতি অভিনেতা, ম্যাথিসন্ ল্যাঙ্ক্ মহাশয়ের সম্ভ্রাদায়, কলিকাতায় ১৯১১ খৃষ্টাব্দে, সেক্সপিয়রের মার্চেন্ট্ অফ্ ভেনিস্ নাটক অভিনয় করার সময়, আড়াই কি পোনে তিন ঘণ্টা মধ্যে, নাটক অভিনয় শেষ করার আধুনিক বিলাতি ব্যবস্থাহুজারী, এই নাটকের কিছু কিছু অংশ বাদ দিয়া, ও নাট্যোন্মিখিত ব্যক্তিদের উক্তিও, স্থলবিশেষে কিছু কিছু বাদ দিয়া, ও সে কারণ স্থলবিশেষে, কিছু কিছু জোড়াতাড়া দিয়া, এই নাটক অভিনয় করিয়াছিলেন, ও তাহাতে ম্যাথিসন্ ল্যাঙ্ক্, শাইলক্ অভিনয় (Mathieson Lang as Shylock in Merchant of Venice) করিয়াছিলেন। এই অভিনয় দেখার সৌভাগ্য আমার হইয়াছিল। এই অভিনয় কালে, ব্যবহারজ্ঞ পণ্ডিত বিচারকের (doctor of law:) ছদ্মবেশী পোশিয়া (Portia) কর্তৃক বিচারের সময়, শাইলক্ ও অন্যান্য ব্যক্তিদের কথোপকথনে, যখন হির হইল যে, শাইলক্, এন্টোনিওর (Antonio) এক পাউণ্ড্ মাংস কাটিয়া লইতে পারিবে, তখন তাহা বুঝিয়া শাইলক্ এই মাংস কাটার উত্তোগ করার সময়, এই শাইলক্ অভিনেতা এই ম্যাথিসন্ ল্যাঙ্ক্, বহুদূর হইতে ঈঙ্গিত বৈরনির্ঘাতনের অবসর উপস্থিত কালোপযোগী উৎফুল্লতা প্রদর্শন পূর্বক, পাহকার তলায়, মধ্যে মধ্যে বৃহৎ ছুরীকা শানাইতেছিলেন। তৎপরে, এই মাংস কাটিতে উত্তত শাইলক্কে যখন পোশিয়া বলিলেন যে, তিষ্ঠ, তুমি এক পাউণ্ড্ মাংস কাটিয়া লইতে পারিবে, কিন্তু এক ফোঁটাও রক্তপাত করিতে পারিবে না, ও তৎপরে পোশিয়া, শাইলক্ ও অন্যান্য ব্যক্তিদের কথোপকথনে, পোশিয়ার বিচারকৃত উক্তি সমূহ হইতে, শাইলক্, এন্টোনিওর সঠিক এক পাউণ্ড্ মাংসই কাটিয়া লইতে পারিবে, তবত্বিরিক্ত বা তনুান একচুল ওজনতোর মাংসও কাটিতে পারিবে না, ও এক ফোঁটাও রক্তপাত করিতে পারিবে না, ও তাহা না পারিলে, তৎপরিবর্তে (শাইলক্ কর্তৃক এন্টোনিওকে পূর্বে) ধার দেওয়া মুদ্রার মূল দুরহান, আশলেরও কিছুই পাইবে না। প্রকৃতি যখন প্রকাশ হইল, তখন, তব্বিরক পোশিয়ার শেষ উক্তি পর, এই অভিনয়ে, শাইলকের, “তিন সহস্র ডুকাট্! তিন সহস্র ডুকাট্!” এই উক্তি, ব্যবস্থিত ছিল। কিন্তু এই অভিনয়ে, এই শাইলক্ অভিনেতা এই ম্যাথিসন্ ল্যাঙ্ক্, তখনই এই উক্তিনা করিয়া, পোশিয়ার উপরোক্ত শেবোক্তির পর, হঠাৎ বজ্রাহতের ভায় স্তম্ভিত, ব্যাপার ঘেন ভাগ বুঝি না, ধীরে ধীরে প্রকৃত ব্যাপার উপলব্ধি, ধীরে ধীরে বৈরনির্ঘাতনের ও ধার দেওয়া মুদ্রার আশা ত্যাগ, মানসিক প্রবল বিকোভ, নৈরান্ত্র, নিতেজতা, বিবাদ, এন্টোনিওর দিকে তাকানর পর, স্থান কাল ভুলিয়া ও উপস্থিত ব্যক্তিগণকে অগ্রাহ্য করিয়া, বৈরনির্ঘাতনের ইচ্ছা ও চেষ্টা বলবৎ ও তদর্থে পাহকার তলায় দৃঢ়ভাবে ছুরীকায় শান দিয়া এন্টোনিওর মাংস কাটিতে উত্তোগ, বিচারহলে উপস্থিত, বিচারক (পোশিয়া), সৈন্ত ও অপরাপর ব্যক্তিদের দিকে তাকাইয়া নিজের অবস্থা বিষয়ে ক্রমে ক্রমে জ্ঞান, আবার নৈরান্ত্র, বিবাদ, নিতেজতা, কণে কণে আবার স্থান কাল ভুলিয়া ও উপস্থিত বৈজ্ঞানিক অগ্রাহ্য করিয়া, বৈরনির্ঘাতনার্থে পূর্বোক্তরূপ মাংস কাটার উত্তোগ ও তদর্থে গজোরে ও সশস্ত্র পাহকার তলায় ছুরীকা শানান, কোন্ স্থানে কি করিতেছি ক্রমে ক্রমে তাহা উপলব্ধি, হতাশ, খেদ, বিবাদ, প্রকৃতি চিত্তবিকোভপরম্পরা, ও চিত্তবিকোভের বাতপ্রাতিবাত, চারি পাঁচ মিনিটেরও উর্দ্ধকাল অজিক অভিনয় দ্বারা প্রদর্শনের পর হৃদয় বিহারক, মর্ম্মস্পর্শী, “তিন সহস্র ডুকাট্! তিন সহস্র ডুকাট্!” three thousand ducats! three thousand ducats! অর্থাৎ তিন হাজার মুদ্রা বুঝাইল )

ভারতে, বহু প্রাচীনকালে, নাট্যনৃত্যনৃত্তয়ের আদর্শ কত উচ্চ ছিল, তাহা নিম্নোক্ত  
বচনসমূহ হইতেও বুঝা যাইবে :—

উপরোক্ত বচন ও টীকার উক্ত হইয়াছে যে,— অর্থকামার্থানোক্ষন, কীর্ষি, প্রাগলভ্য (শাস্ত্রবিষয়ে শ্রোততা), সৌভাগ্য ও বৈবক্ষ্য (লোকবিষয়ে চতুরতা) প্রবন্ধক, ঔদার্য্য হৈর্ঘ্য বৈর্ঘ্য এবং বিলাসের কারণভঙ্গপ, দ্বন্দ্ব (বাহ্যেস্ত্রির পরিতাপ), আত্মি (বাচিক পরিতাপ), শোক (মনের সন্তাপ), নির্বেদ (শূন্তচিত্ততা), খেদ (কারিক সন্তাপ) নাশক, এই নাট্যভূতান্তর, ব্রজা রচনা করিয়াছিলেন। ইহা ব্রজ পরানন্দ হইতেও অত্যধিক, নতুবা ইহা কি প্রকারে নারদাধিরও চিত্তহরণ করিয়াছিল। লোকে ইহা অপেক্ষা উৎকৃষ্ট দৃষ্ট বা শ্রাব্য দেখে না। (যেহেতু) নাট্য ও নৃত্য (টীকার ‘নৃত্য’ পাঠ আছে) মোক্ষপ্রদায়ক, (সেই হেতু, বিবরণধাভিলাসি:বরণ ত’ কথাই, নাই, তাহা) কৃতকৃত্য (অর্থ্যাৎ সাধনচতুস্তরসম্পন্ন যুগ্ম) কর্তৃকও সর্ব্বাঃ ঐষ্টব্যঃ। (সর্ব্বাঃ রঞ্জন অসম্ভব হইলেও), ঐ দ্বয় (নাট্য ও নৃত্য), পরীকালে (অর্থ্যাৎ উৎসবকালে) বিশেষতঃ ঐষ্টব্যঃ। রাজাদের অভিষেক, মহোৎসব, বাজা, ঘেংবাজা, বিবাহ, শ্রিরসসন, নগরপ্রবেশ, গৃহপ্রবেশ, পূজাদয়, এই সব সময়ে, সর্ব্বকারণে মঙ্গল্য, অত্রোক্ত নৃত্য, প্রযোক্তব্য, ইহা ব্রজা কতক উক্ত হইয়াছে।

পরিশিষ্ট লিখিতে লিখিতে, তাহাতে, গীতহৃদয়ারোক্ত, ও ভদ্রস্বামী, বহু বিবরণ আলোচিত  
ও তাহা শিক্ষণরূপে লিখিত, কিন্তু হইয়াছে, তাহা দেখাইয়াছি। এ কারণ, পাঠকদের  
আমার অনুরোধ যে, তাহারা গীতহৃদয়ার ও পরিশিষ্ট আভ্যুপাখ্য পাঠ না করিয়া, স্থলবিষয়

মাত্র পাঠ পূর্বক কোন মত পোষণ যেন না করেন। গীতহৃদসারকার প্রদর্শিত পদ্যাবলম্বনে অগ্রসর হইয়া, সংস্কৃত প্রাচীন সঙ্গীত পুস্তক সমূহে কিরূপ রত্নভাণ্ডারের সন্ধান পাইয়াছি তাহা পরিশিষ্টে দেখাইয়াছি, এস্থলেও দেখাইলাম। ঐ সকল ভাণ্ডার হইতে রত্নসংগ্রহেচ্ছুক যদি কেহ কেহ করেন, ত' তাঁহাদের আমার এই অনুরোধ যে, এই পরিশিষ্টে যে যে স্থলে আমি প্রাচীন সংস্কৃত বচনের অনুবাদ বা মর্মার্থ মাত্র দিয়াছি, তাহার উপর সম্পূর্ণ নির্ভর না করিয়া, মূল ঐ সকল বচন, ও পারতপক্ষে ঐ সকল বচন বিষয়ক মূল পুস্তক, আত্মোপাস্ত পাঠ ও উপলব্ধি করিরাই যেন তাঁহারা ঐ সকল ভাণ্ডার হইতে রত্নসংগ্রহ করেন। কারণ, ঐ সকল, অথবা অটল, প্রাচীন গ্রন্থের স্থলবিশেষ বুঝিতে, বা সংক্ষিপ্ত মর্মার্থ দ্বারা প্রকৃত অর্থ প্রকাশে, স্থলবিশেষে আমার ভুল হইয়া থাকিতে পারে, এবং ঐ সকল প্রাচীন গ্রন্থের স্থলবিশেষমাত্র পাঠ দ্বারা তথ্য সংগ্রহ, কিরূপ ভ্রমাত্মক হয়, তাহাও পরিশিষ্টে দেখাইয়াছি। অধুনা, ভারতীয় সঙ্গীতের কিরূপ অবনতি হইয়া তাহা ধ্বংসোন্মুখ হইতেছে তাহা দেখাইয়াছি। এই পরিশিষ্ট যদি ভারতীয় সঙ্গীতের ঐ ধ্বংসোন্মুখ গতি প্রতিরোধ করিবার ও তাহাকে উন্নতির পথে অগ্রসর করাইবার কিস্কিন্দ্রাজ্ঞ ও সহায়ক হয়, তাহা হইলে এই পরিশিষ্ট লেখায়, মদীয় পরিশ্রম ও বংশানুক্রমে, গুরুপরম্পরায় ও গীতহৃদসার পাঠের ফলে, ও মদীয় শিক্ষকদের অকপটে ও অকাতরে শিক্ষাদান করার ফলে, যৎকিঞ্চিৎ বিজ্ঞা ও জ্ঞান অর্জন যদি করিয়া থাকি, ত' এই পরিশিষ্ট লিখনে সেই জ্ঞান ও বিজ্ঞার প্রয়োগ, সার্থক হইবে।

পরিশেষে, এই পুস্তকের প্রকাশক শ্রীযুক্ত নীরঞ্জননাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, তাঁহার পিতার রচিত গীতহৃদসার ১ম ভাগ মুদ্রিত করণের পর, বিশেষ ধৈর্য্যাবলম্বন পূর্বক, বহু বৎসর ধরিয়া, তৎ প্রকাশের বিলম্ব সহ্য করিয়া, ধীরে ধীরে মুদ্রিত ও ক্রমে বর্দ্ধিত, এই পরিশিষ্ট, লিখিতে, আমাকে যেরূপ উৎসাহ দিয়াছেন সেজন্য তাঁহাকে, এবং আসাম গৌরীপুরের রাজা শ্রীযুক্ত প্রভাতচন্দ্র বড়ুয়া মহাশয়, গীতহৃদসার ও পরিশিষ্টের সমস্ত মুদ্রণ ব্যয়ভার গ্রহণ করার জন্ত, ও উপরোক্তরূপ ধৈর্য্যাবলম্বনে এই পরিশিষ্ট লিখিত ও মুদ্রিত হইতে দেওয়ার জন্ত, তাঁহাকে, আমার আন্তরিক কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করিতেছি। ইতি—

বহরমপুর, পোষ্ট খাগড়া  
জেলা মুর্শিদাবাদ  
বাঙ্গালা, জ্যৈষ্ঠ ১৩৪১ সাল  
ইংরাজি, ১৯৩৪।

শ্রীহিমাংশুশেখর বন্দ্যোপাধ্যায়।  
পরিশিষ্ট লেখক।

গীতহৃদসার ১ম-ভাগের পরিশিষ্ট ও তাহার ভূমিকা ও ঐ ১ম ভাগ ও পরিশিষ্টের  
সাধারণ নির্ঘণ্ট, বহরমপুর সত্যরত্ন প্রেসে শ্রীললিতমোহন চৌধুরী  
প্রিন্টার দ্বারা মুদ্রিত।

# গীতসূত্রসার।

অর্থাৎ

সংগীতের প্রকৃত উপপত্তি এবং যাবতীয় মূলতত্ত্ব ও সাধনোপদেশ সম্বলিত  
কণ্ঠে গান শিক্ষার সহজ উপায়।

## প্রথম ভাগ।

‘চীনের ইতিহাস’ ‘সঙ্গীত শিক্ষা’ ‘সেতার শিক্ষা’  
এবং ‘হারমনিয়ম শিক্ষা’ প্রভৃতির গ্রন্থকার

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়

প্রণীত।

“জপকোটি গুণং ধ্যানং ধ্যানকোটি গুণং কয়ঃ।  
লয়কোটি গুণং গানং গানাত্মপরতরং নহি ॥”

## তৃতীয় সংস্করণ।

শ্রীনীরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়

কর্তৃক প্রকাশিত।

বাংলা ১৩৪১ সাল। ইংরাজি ১৯৩৪ খৃষ্টাব্দ।

[ All Rights Reserved ]

“অজ্ঞাতবিষয়াস্বাদো বাণঃ পর্য্যক্ষিকাতলে ।  
রুদন্ গীতামৃতং পীত্বা হর্ষোৎকর্ষং প্রাপদ্যতে ॥”  
সঙ্গীত রত্নাকর  
( কলিকাতায় মুদ্রিত ১ম অঃ, পদার্থসংগ্রহঃ ২৭ শ্লোক ) ।

“সর্বেষামেব গুণ্যানামন্তি সংখ্যা, যশস্বিনি ।  
মমাগ্রে গীয়তে যেন তন্ত সংখা ন বিজ্ঞতে ॥”  
শিবসর্বস্ব ।

“For all we know  
Of what the blessed do above  
Is, that they sing and that they love .”  
*Edmund Waller.*

“I do but sing because I must,  
And pipe but as the linnets sing.”  
*Tennyson*

---



TO  
HIS HIGHNESS THE MAHARAJAH  
NRIPENDRA NARAYAN BHUP BHADUR  
OF COOCH BEHAR,

WHOSE REFINED CULTURE AND EXQUISITE TASTE,  
AND THOROUGH APPRECIATION OF THE  
FINE ARTS HAVE WON UNIVERSAL  
ADMIRATION.

This feeble attempt to elucidate the Principles of Hindu Music

IS

RESPECTFULLY DEDICATED

AS A SLENDER TOKEN

OF

*GRATITUDE. ESTEEM AND REGARD,*

BY

HIS HUMBLE AND DEVOTED SERVANT,

THE AUTHOR.

## প্রথম বারের বিজ্ঞাপন।\*

কণ্ঠে গীতচর্চার বিস্তৃতি ও উৎকর্ষ বিধানার্থ এই পুস্তক প্রণীত ও প্রকাশিত হইল। ভারতবর্ষের যন্ত্রসঙ্গীত অপেক্ষা কণ্ঠসঙ্গীত উৎকৃষ্টতর; বিশেষতঃ কালাবতী—ওস্তাদী—গান উন্নতির উচ্চতর শিখরে আরোহণ করিয়াছে। সেই গান বাহাতে সহজে ও বিশুদ্ধরূপে শিখা করা যায়, এবং তাহার মধো যে সকল অসঙ্গতি ও কুব্যবহার প্রবেশ জন্ম, তাহা সাধারণের প্রিয় হইতে পারে নাই, তাহা সংশোধনানন্তর, বাহাতে উহাকে শিকিত ও মার্জিত রুচির অনুমোদনীয় ও গ্রহণ-যোগ্য করা যায়, তাহার উপযোগী উপদেশ সকল এই পুস্তকে প্রকটিত হইয়াছে। সঙ্গীত অনেক বিজ্ঞাপেক্ষা কঠিনতর। সাধারণত, গান করা এক পক্ষে অতি সহজ বিজ্ঞা বলিয়া মনে হয়; কেন না, কি বাজক কি বৃদ্ধ, কি পণ্ডিত, কি মূর্খ, সকলেই বিনা শিক্ষাতেও গান করিয়া থাকে; কিন্তু একটু অন্তর্নিবিষ্ট হইয়া দেখিলে জানা যায় যে, গান বিজ্ঞা যন্ত্রাদি বাদনাপেক্ষা দুর্লভতর। সেই বিজ্ঞা সহজ করাই এই গ্রন্থের উদ্দেশ্য। এই উপলক্ষে ইহাতে সঙ্গীতের সমস্ত জ্ঞাতবা বিবরণ, বৈজ্ঞানিক প্রণালীতে, অতি বিস্তারিত রূপে বর্ণিত হইয়াছে; স্থূল কথায়, সঙ্গীত বিজ্ঞার প্রকৃত ব্যাকরণ এই প্রথম প্রকাশিত হইল। অতএব ব্যাকরণের নিয়মে সঙ্গীতের বাবতীয় মূলতত্ত্ব ইহাতে লিপিবদ্ধ ও উল্লিখিত হইয়াছে।

সঙ্গীতের বিদ্বৎ উপপত্তি (theory) জ্ঞানভাবে শিক্ষা করা, কিম্বা শিক্ষা দেওয়া, কিছুই সহজ হয় না; সেই জন্ম সুর, মাত্রা, তাল, প্রভৃতি সঙ্গীতের বাবহার্য্য তাৎপর্য্য বিষয়ের প্রকৃত উপপত্তি ইহাতে অতি সরল ভাবে ব্যাখ্যাত হইয়াছে। সঙ্গীতের বিদ্বৎ উপপত্তি-বিষয়ক পুস্তক এপর্য্যন্ত বাঙ্গালা ভাষায় প্রকাশিত হয় নাই; দুই এক খানি পুস্তকে যে উপপত্তিকাংশ প্রকটনের চেষ্টা হইয়াছে দেখা যায়, তাহা প্রায় সমুদয় ভ্রম-সঙ্কুল। তদ্বারা সাধারণের উপকার না হইয়া, বরং অপকার হইবার সম্ভাবনা; কেন না অশিক্ষা অপেক্ষা ভুল শিক্ষা যে অনিষ্টের কারণ, তাহা কেহ অস্বীকার করিতে পারেন না। ঐ সকল ভ্রান্ত মত সবিস্তার সমালোচন সহকারে উপপত্তি বিষয়ক বিদ্বৎ, বিজ্ঞানানুমোদিত যে মত, তাহা এই পুস্তকে বীৰ্য্যমণ্ডিত হইয়াছে। আধুনিক কালে রাগ রাগিণী সম্বন্ধে যে মত সর্ব্ববালী সম্মত, তাহার

\* বাহায়া সঙ্গীত পুস্তক পাঠ করা বিড়ম্বনা মনে করিবেন, তাহায়া এই বিজ্ঞাপন পাঠে পুস্তকের অবস্থা সংক্ষেপে জ্ঞাত হইতে পারিবেন; তৎকর্ত্তই ইহা বিদ্বৎরূপে লিখিত হইল।

সীমাংসা সহকারে, রাগাদির সমুদয় রহস্য ও জ্ঞাতব্য কথা বলা স্থানে বর্ণিত হইয়াছে। এই রূপে এই পুস্তক দ্বারা কেবলই যে গান শিক্ষার্থীর উপকার হইবে তাহা নহে, ইহা কণ্ঠ ও যন্ত্র, সর্ব প্রকার সঙ্গীত শিক্ষার্থীর কাষে লাগিবে; এবং উহা শিক্ষক ও ছাত্র, উভয়েরই ব্যবহার যোগ্য হইবে।

এই পুস্তকের শেষে যে বর্ণানুক্রমিক নির্ঘণ্ট সরিবেশিত হইয়াছে, তদ্বারা, সঙ্গীতের ব্যবহার্য্য যাবতীয় আবশ্যকীয় বিষয়ের ব্যাখ্যা পুস্তকের যে যে স্থানে আছে, তাহা মূলভের মধ্যে পাওয়া যাইবে। আমার পূর্ব-প্রণীত সংগীত পুস্তক সকলে যে যে বিষয়ে যত-দ্রম ছিল, তৎসমুদয় এই পুস্তকে সংশোধিত হইয়া প্রকটিত হইয়াছে।

কেহ কেহ প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থাদির নাম করিয়া, সঙ্গীতের ঔপপত্তিক ভ্রান্তি সকল প্রচলিত করিতে চেষ্টা করেন; সেই ক্ষন্ত, সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থসমূহে সঙ্গীত শাস্ত্র কি প্রকার বর্ণিত আছে, তাহা সাধারণের অবগতি জ্ঞাত বিবিধ সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থ হইতে সংগ্রহ করিয়া, স্বরাধায়, রাগাধায়, ও তালধায়, ১২শ পরিচ্ছেদে, সংক্ষেপে ব্যাখ্যাত হইয়াছে। সেই হেতু ঐ পরিচ্ছেদটা অত্যন্ত পরিচ্ছেদাপেক্ষা কিছু দীর্ঘ হইয়াছে। এস্থলে আমার স্বীকার করা উচিত যে, রাজা সার শেরীজুমোহন ঠাকুর-মহোদয় কর্তৃক প্রকাশিত সংস্কৃত “সঙ্গীতদর্পণ”, ও সংস্কৃত “সঙ্গীতসারসংগ্রহ”, এবং বাবু সারদাপ্রসাদ ঘোষ ও পণ্ডিত কালীবর বেদান্তবাগীশ মহাশয়দ্বয়ের প্রকাশিত সংস্কৃত “সঙ্গীতরত্নাকর” ও “সঙ্গীত-পারিজাত”, এই সকল প্রাচীন গ্রন্থের অনেক শ্লোক এই পুস্তকে উদ্ধৃত হইয়াছে। এই শেষোক্ত সুপণ্ডিত ব্যক্তিদ্বয় সঙ্গীতের সংস্কৃত শাস্ত্র সম্বন্ধে সাধারণের চক্ষু-উন্মোচন করণাভিপ্রায়ে, কতকগুলি সংস্কৃত পুস্তক ছাপাইয়া প্রকাশ করিতে কৃত-সম্মত হইয়াছিলেন। কিন্তু উনিয়াছি, তাঁহারা সঙ্গীতের সর্বোৎকৃষ্ট সংস্কৃত গ্রন্থ শাস্ত্রদেব-কৃত উক্ত সঙ্গীতরত্নাকর ছাপাইতে আরম্ভ করিয়া, কোন ঘটনা বশতঃ, এক অধ্যায়ের অধিক প্রকাশ করিতে পারেন নাই। ইহা যে অতিশয় আক্ষেপের বিষয়, তাহার সন্দেহ নাই।

এই পুস্তকে ইউরোপীয় ও বাঙ্গালা, দুই প্রকার স্বরলিপি ব্যবহৃত হইয়াছে; এবং কোন্ স্বরলিপি যে গীত অভ্যাস পক্ষে অধিক উপকারী, তাহা সাধারণের তুলনা করার সুবিধার্থ, কোন কোন গান উভয় স্বরলিপিতেই লিখিত হইয়াছে। স্বরলিপি বিষয়ক প্রস্তাব ‘উপক্রমণিকার’ শেষে সরিবিষ্ট হইয়াছে। ঐ উপক্রমণিকা, সঙ্গীতে পটু ও অপটু, সকলেরই পাঠ্য; উহাতে সঙ্গীতের নানা কথা আছে। সঙ্গীত সাধনা পক্ষে ইউরোপীয় স্বরলিপি সর্বোৎকৃষ্ট হইলেও, আপাততঃ উহার এক মহৎ দোষ এই যে, এতদ্ব্যতীত উহা সহজে ছাপাইবার সুবিধা নাই; কারণ সকল যন্ত্রালয়ে উহার অক্ষর পাওয়া যায় না। সুতরাং প্রকৃত উপকারী স্বরলিপি সরলিত পদ্ধতি প্রকাশের অসুবিধা অনেক। আমাদের দেশে, সকল যন্ত্রালয়ে ছাপাইতে

পারা যায়, এরূপ একটা সহজ ও উপকারী বাঙ্গালা স্বরলিপির নিত্য প্রয়োজন হইয়াছে। সেই জন্য, আমি যে বাঙ্গালা স্বরলিপি এই পুস্তকে ব্যবহার করিয়াছি, তাহা এরূপ ভাবে গঠিত যে, তাহা সকল যন্ত্রালয়েই অক্লেশে ছাপাইতে পারা যাইবে। ইহা সঙ্গীত লিখন পক্ষে অত্যন্ত বাঙ্গালা স্বরলিপি অপেক্ষা ভাল, কি মন্দ, তাহা আমার বলায় কোন কল নাই; উহা “ফলেন পরিচীতে” হওয়াই উচিত। ঐ স্বরলিপিতে মাত্রার সংকেতগুলি নূতন নহে। উহা ইংরাজদিগের অধুনাতন ব্যবহৃত “টনিক্ সলফা” স্বরলিপিতে ব্যবহার হয়। অতএব উহার গুণাগুণ লোকের অবদিত নাই। আমি, অনেকের ভ্রায় নিজে একটা নূতন উদ্ভাবন করিয়া, যশোলাভের প্রত্যাশী নহি। স্বদেশের হিত কামনায়, সমাজ মধ্যে বিস্তৃত সংগীত জ্ঞান বিস্তারের জন্য, পূর্বগত মহামহোপাধ্যায় পণ্ডিতগণ কর্তৃক যে পথ উদ্ভাবিত ও অবলম্বিত হইয়াছে, তাহাই অনুসরণ করা আমি উচিত বিবেচনা করি; কারণ তদ্বারা নিঃসন্দেহ অধিকতর উপকার পাওয়া যায়। তবে যে বিষয়ে কোন পথ আবিষ্কৃত হয় নাই, আবশ্যক হইলে, তাহার উপযোগী নূতন পথ নিজে প্রকাশ করিতে বাধা দেখি না; আর তাহা না করিলেও চলে না।

আমাদের এই বঙ্গদেশে সংগীতের চর্চা অতিশয় বিরল জন্ম, সংগীত পুস্তকেরও তাদৃশ আদর নাই। সুতরাং সংগীত পুস্তক লেখার বিশাল পরিপ্রমের অনুভবী কল পাওয়া যায় না। এখনও সংগীত চর্চা অপকার্য্য বলিয়া, অনেক ভ্রমলোকের ভ্রম আছে। ইহা যে অতিশয় ভ্রূংখের বিষয়, তাহা কে না স্বীকার করিবে? পরন্তু এমত অবস্থায়, বিবিধ বিজ্ঞানুরাগী, সংগীতবিশারদ, সার্ব রাজা শ্রীশৌরীজমোহন ঠাকুরমহোদয়ের জ্ঞান উচ্চপদস্থ ব্যক্তি, এই অপবাদগ্রস্ত বিষয়ে স্বয়ং হস্তক্ষেপ করিয়া বহুবিধ সংগীত পুস্তক প্রকাশ পূর্বক, দেশ বিদেশ হইতে যে রূপ অপরিমিত খ্যাতি ও সম্মান সংগ্রহ করিয়াছেন, তাহাতে সংগীত চর্চার কলক অপনীত, ও সংগীত গ্রন্থকারের পদবীকে উন্নত করা হইয়াছে। ইহাতে তাঁহার নিকট সমস্ত ভারতবর্ষের সংগীত সমাজ চিরকালের জন্য কৃতজ্ঞতা পাশে বদ্ধ থাকিবে।

আমাদের দেশে এই প্রকার সংগীত গ্রন্থ ছাপাইয়া প্রকাশ করা যথেষ্ট অর্থ ব্যয় সাপেক্ষ। আমার তাদৃশ ব্যয়সম্পত্তি থাকিলে, এ পর্য্যন্ত বহু আবশ্যকীয় সংগীত পুস্তক প্রকাশ করিতে পারিতাম। আমি প্রথমে ১৮৬৭ খ্রীষ্টাব্দে “বঙ্গৈকতান” নামক পুস্তক প্রকাশ করি; তাহাতে কেবল ঐক্যতান বাস্তব গত্ লিপিবদ্ধ হইয়া প্রকাশিত হইয়াছিল। সেই খানি হিন্দু সংগীতের প্রথম স্বরলিপি গ্রন্থ। তাহার পর বৎসর “Hindustani Airs arranged for the Piano-forte” ও “সংগীত শিক্ষা” নামক পুস্তকদ্বয় প্রকাশ করি; তৎপরে খ্রীঃ ১৮৭৩ সনে “সেতার শিক্ষা” প্রকাশ করি। তাহার পর এই দীর্ঘ কালের মধ্যে, ছাপাইবার অনুবিধা হেতু, আর সংগীত পুস্তক প্রকাশ করিতে সক্ষম

[ ৮ ]

হই নাই। ইহা দেখিয়া, মৎপ্রতিপালক, কোচবিহারাদিপ, বিজ্ঞোংসাহী, সমুদয় শ্রীশ্রীমহারাজ নৃপেন্দ্রনারায়ণ ভূপবাহাদুর তদীয় রাজকীয় যন্ত্রালয়ে এই পুস্তক মুদ্রাকনের অনুমতি প্রদান করিতে, ইহা প্রকাশ করিতে পারিলাম। কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, সমস্ত গ্রন্থখানি এক সঙ্গে প্রকাশ করিতে পারিলাম না। কারণ খ্রীঃ ১৮৮৩ সনের নভেম্বর মাসে, অত্রত্য রাজকীয় যন্ত্রালয়ে, এই পুস্তক মুদ্রিত হইতে আরম্ভ হয়; রাজকীয় কার্যের বাহুল্যে মুদ্রাকারের অবকাশভাব জন্ম, পুস্তকের কার্য অতি ধীর গতি অবলম্বন করিতে, সমুদয় গ্রন্থ মুদ্রিত হওয়া পর্যন্ত অপেক্ষা করিতে, দৈর্ঘ্য কুলাইল না; সেই হেতু ইহাকে উপপত্রিক ও অভ্যাসিক, এইরূপ দুই ভাগ করিয়া, সংগীতের উপপত্রি ও গান শিক্ষা সম্বন্ধীয় সমুদয় উপদেশ-সম্বলিত প্রথম ভাগ অগ্রে প্রকাশ করিলাম। দ্বিতীয় ভাগও শীঘ্র প্রকাশিত হইবে; তাহাতে রূপদ, পেয়াল প্রভৃতি নানা প্রকার গানের ও আলাপের বহু স্বরলিপি এবং কণ্ঠ প্রস্তুতের ও তালাভাঙ্গের উপদেশগৌ সামান্যবলি প্রচুর পরিমাণে থাকিবে। অত্রত্য রাজকীয় যন্ত্রালয়ের সুদেগো অধ্যক্ষ শ্রীযুক্ত বাব গোপালচন্দ্র দোষ মহাশয় এই পুস্তকের মুদ্রাঙ্কন কার্য সুসমাপ্ত সম্বন্ধে যথেষ্ট সাহায্য করিয়াছেন; নতুবা এই কালের মধ্যেও ইহা প্রকাশ করিতে পারিতাম না। অতএব তাঁহার নিকট আমার বিশেষ কৃতজ্ঞতা স্বীকার কর্তব্য। পরিশেষে বক্তব্য এই যে, এই পুস্তক দ্বারা স্বদেশীয় একটা লোকেরও বিদ্বৎ সংগীত জ্ঞানের, ও গান শক্তির, উন্নতি সাধিত হইলে, শ্রম সফল জ্ঞান করিব।

কোচবিহার,

১লা আশ্বিন, ১৩৯২।

১৬ই সেপ্টেম্বর, ১৮৮৫।

শ্রীকৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়।

## দ্বিতীয় বারের বিজ্ঞাপন ।

এই পুস্তকের পুনর্মুদ্রাঙ্কন হওয়া এক সময়ে শঙ্কট মনে হইয়াছিল ; কারণ সঙ্গীতের রৈখিক ( সাংকেতিক ) লিপির টাইপ বঙ্গদেশের ছাপাখানায় পাওয়া যায় না । কলিকাতার দুই এক ছাপাখানায় তাহা থাকিলেও, তথায় টাইপের পরিমাণ এত অল্প যে, তাহাতে কার্য্য নির্বাহ হইত না । কোচবিহার রাজকীয় মুদ্রাশালায় রৈখিক স্বরলিপির টাইপ থাকিলেও, সে পেশাদারী ছাপাখানা নহে যে, মনে করিলেই তথায় পুস্তক ছাপাইয়া লওয়া যায় । এই পুস্তকের প্রথম মুদ্রাঙ্কন এই স্থানে হইয়া ছিল বটে ; কিন্তু বারবার সেরূপ হওয়া সুসাধ্য নহে, এবং আমরা ও তাহাতে অমত ছিল । সেই জন্ত বৎসরাধিক সময়, কি করি না করি, এমতে অতিবাহিত হইয়া যায় । কিন্তু অন্তত্রে এরূপ পুস্তক মুদ্রাঙ্কিত হওয়া অসম্ভব বিধায় শ্রীশ্রীমন্মহারাজ কোচবিহারাদিপের অনুমতি ক্রমে আমার নিজ ব্যয়ে এই স্থানে পুনর্মুদ্রাঙ্কিত করা হইল । পরন্তু সরকারী ছাপাখানায় বাহিরের কোন কার্য্য সমাধা হওয়া অনেক অসুবিধা ও কষ্টের ব্যাপার ; সেই জন্ত, ৪৫ হইতে ১৪৮ পৃষ্ঠার মধ্যে রৈখিক স্বরলিপির প্রয়োজন না থাকাতে ঐ কএক পৃষ্ঠা কলিকাতার “নবভারত-বিশ্বমতী” প্রেসে ছাপাইয়া লওয়া হয় । ছাপার ভুল ঐ কএক পৃষ্ঠার মধ্যেই বেশী ঘটিয়াছে ; তাহার জন্ত শুদ্ধিপ্রদ দেওয়া হইয়াছে । অবশিষ্ট অংশ এই স্থানে ছাপা হয় ; কিন্তু এই স্থানে এবারকার ছাপা মনের মত করিতে পারা যায় নাই । কারণ, প্রথমতঃ, এখানকার বাঙ্গাল টাইপের অবস্থা ক্রমে শোচনীয় হইয়া পড়িয়াছে ; এবং দ্বিতীয়তঃ, মুদ্রাকারের ( প্রেসম্যানের ) অবহেলায় কোন পৃষ্ঠায় কালি কম, কোথাও কালি বেশী, এইরূপ হইয়াছে ।

পুনর্মুদ্রাঙ্কনে এই পুস্তকের কোন স্থান পরিবর্তন বা পরিবর্দ্ধন করার প্রয়োজন হয় নাই । দীর্ঘকালের মধ্যে এই পুস্তক বিশেষ বিশেষ উপযুক্ত ব্যক্তি কর্তৃক সমালোচিত হইয়া, তাহাতে সর্ব্বতোভাবে প্রশংসা লাভ ভিন্ন, ইহার কোন অংশে দোষ বা অসম্পূর্ণতা প্রকাশ পায় নাই । কেবল তাহুরা যন্ত্রের সম্বন্ধে ইহাতে বাহা বলা হয় তদ্বিক্রমে একটু আপত্তি উত্থাপিত হইয়াছিল ; তাহাও গণ্ডিত হইয়া মিটিয়া যায়, এবং আমারই “সার বাহাল” থাকে । ইউরোপীয় রৈখিক স্বরলিপি সম্বন্ধে অনেকে অজ্ঞতা বশতঃ

প্রথম প্রথম আপত্তি করিতেন। কিন্তু এক্ষণে বঙ্কি স্বাক্ষরে বহু লোক উহা শিক্ষা করিয়া উহার অল্পম গুণ জ্ঞাত হওয়াতে, তদ্বিষয়ক আপত্তিও অপনীত হইয়াছে। আমাদের ভারতীয় লোক সকল প্রায়ই অলস। যে বিষয়ে একটু মনঃসংযোগ প্রয়োজন করে, তাহাতে কেহ সহসা হাত দিতে চাহেন না। সেই জন্য, বাঙ্গালা অক্ষরে সংগীত ভাল করিয়া লিখা না বাইলেও, তাহাতেই অনেকে রত হন, এবং ইউরোপের মৈথিক লিপির আকৃতি দেখিয়া, অবোধ বালকের ছায় ভয় পাইয়া গেছিয়া যান। কিন্তু “সস্তার তিন অবস্থা” এই জ্ঞান-গর্ভ বাক্যটি অনেকে বিন্মত হন। বেশী পরসা দিলে যেমন জিনিস ভাল পাওয়া যায়, সেই রূপ যাহাতে মনোভিনিবেশ দরকার করে, তাহাতে যে বেশী কাজ পাওয়া যায়, ইহা মনে করা উচিত। এই পুস্তকে যে বাঙ্গালা সার্গম স্বরলিপি উদ্ভাবন পূর্বক ব্যবহার করা হয়, তাহাও সর্ববাদী সম্মত হইয়াছে। এক্ষণে এই পুস্তক সাদৃশ্যিক সাধারণের প্রিয় বস্তু হইয়া দাঁড়াইল, সঙ্গীতের স্বরলিপি বিরুদ্ধবাদী লোক স্থানে স্থানে এখনও বিরাজ করিতে, সঙ্গীতের চর্চা অবাধে বৃদ্ধি হইতে পারিতেছে না। আর তাহাও বলি, বিদ্যালয় সমূহে সঙ্গীত শিক্ষা-দিবার নিয়ম প্রবর্তিত না হইলে, তচ্চর্চার উন্নতি সাধিত হইবে না। এই পুস্তক বাঙ্গালা ও ইংরাজি স্কুল সমূহে অনায়াসে পড়ান বাইতে পারে. একরূপ ভাবে লিখিত।

কোচবিহার,  
জাহ্নসারী, ১৮৭৭। }  
মাঘ ১৩০৩।

শ্রীকৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়।

## অন্তর্গত বিষয়ের সূচী।

উপক্রমণিকা—সঙ্গীতের উৎপত্তি	...	...	...	১০
সাধারণ শিক্ষার উপর সঙ্গীতের ফল	...	...	...	১০
সঙ্গীতালোচনার দ্রব্যবস্থা	...	...	...	১১
ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত	...	...	...	১২
সঙ্গীত লিখন প্রণালী	...	...	...	১৩
১ম. পরিচ্ছেদ :—কণ্ঠমার্জনা	...	...	...	১
২য়. পরিচ্ছেদ :—স্বরপ্রকরণ ও স্বরসাধন	...	...	...	২
৩য়. পরিচ্ছেদ :—স্বরগ্রাম ও স্বরাস্তরের নিয়ম	...	...	...	১৩
সাংকেতিক স্বরলিপিতে সুরের সংকেত	...	...	...	১৭
৪র্থ. পরিচ্ছেদ :—কোমল ও কড়ি সুরের বিবরণ	...	...	...	২০
৫ম পরিচ্ছেদ :—স্বরলিপিতে সুরের স্থায়িকাল জ্ঞাপক সংকেত	...	...	...	২৮
৬ষ্ঠ. পরিচ্ছেদ :—গানের অলঙ্কার	...	...	...	৩৫
৭ম. পরিচ্ছেদ :—রাগ রাগিণীর উৎপত্তি বিষয়ক যুক্তিবিচার	...	...	...	৪২
৮ম পরিচ্ছেদ :—রাগ-রাগিণীর বিবরণ	...	...	...	৪৭
ওঙ্ক, সালঙ্ক ও সঙ্কীর্ণ	...	...	...	৫৩
ওড়ব, খাড়ব ও সম্পূর্ণ	...	...	...	৫৫
৯ম. পরিচ্ছেদ :—রাগ-রাগিণী গাওয়ার সময়, ও ঠাঁট	...	...	...	৫৮
প্রভৃতি নিক্রপণ	...	...	...	৫৮
গ্রহস্বর ও ত্রাসস্বর	...	...	...	৬৬
বাদী, সবাদী ইত্যাদি	...	...	...	৬৮
১০ম. পরিচ্ছেদ :—আলাপ ও গানের রীতি	...	...	...	৭৪
গানের প্রকার ও রীতি	...	...	...	৭৭
১১ম. পরিচ্ছেদ :—সঙ্গীতদ্বারা রসের উদ্দীপনা	...	...	...	৯২
১২ম. পরিচ্ছেদ :—হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্র	...	...	...	১০৪



১৩শ. পরিচ্ছেদ :—কণ্ঠের সহিত বস্ত্রের সঙ্গত	...	...	১৩৮
১৪শ. পরিচ্ছেদ :—মাত্রা, ছন্দ ও তালাদির বিবরণ	...	...	১৪৬
স্বরলিপিতে ছন্দের পদবিভাগ	...	...	১৪২
ছন্দের প্রকার ও জাতি	...	...	১৪৫
স্বরলিপিতে পৌনরুক্তির সংকেত	...	...	১৬৪
১৫শ. পরিচ্ছেদ :—প্রচলিত তালসমূহের মাত্রা ও ছন্দ নির্ণয়	...	...	১৬৬
চতুর্মাত্রিক জাতি—কাওআলী তাল	...	...	১৬৭
চিমাতেতাল	...	...	১৬৮
কুংরী তাল	...	...	১৭০
আড়াঠেকা তাল	...	...	১৭২
মধ্যমান তাল	...	...	১৭৪
ত্রিমাত্রিক জাতি—থেমটা তাল	...	...	১৭৭
আড়াথেমটা তাল	...	...	১৭৮
একতাল	...	...	১৭৯
চৌতাল	...	...	১৮১
বিষমপদী জাতি—ঝাপতাল	...	...	১৮৪
সুরমাক তাল	...	...	১৮৪
যত তাল	...	...	১৮৬
ধামার তাল	...	...	১৮৭
শোস্তা তাল	...	...	১৮৯
তেওট তাল	...	...	১৯০
রূপক তাল	...	...	১৯১
আড়াচৌতাল	...	...	১৯২
তেওরা তাল	...	...	১৯৩
পঞ্চমসওয়াবী তাল	...	...	১৯৪
ব্রহ্মতাল	...	...	১৯৫
তালের চারি গ্রহ	...	...	১৯৭
লয়ের গতিভেদ ও তাহার উদ্দেশ্য	...	...	২০১
মাত্রামান যন্ত্র	...	...	২০৪
১৬শ. পরিচ্ছেদ :—রাগাদির গ্রাম নিরূপণ	...	...	২০৭
১৭শ. পরিচ্ছেদ :—ষড়্জ পরিবর্তন	...	...	২১৬
ষড়্জ সংক্রমণ	...	...	২২৩
<del>অষ্টম পরিচ্ছেদ</del>	...	...	<del>২২৮</del>

## উপক্রমণিকা।

### সঙ্গীতের উৎপত্তি।

সঙ্গীত মনুষ্যজাতির প্রাচীনতম বিদ্যা। আমাদের প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে এবং পুরাণাদিতে এরূপ বর্ণিত আছে যে, সৃষ্টিকর্তা ব্রহ্মা মহাদেবের নিকট প্রথম সঙ্গীত শিক্ষা করিয়া, তাহা তিনি ভরত, নারদ, রঘু, হুহু ও তুষক, এই পাঁচ শিষ্যকে শিক্ষা দেন। তন্মধ্যে ভরত মুনিদ্বারা পৃথিবীতে সঙ্গীত প্রচারিত হয়। ইহাতে আমাদের সঙ্গীতবিদ্যার অতি প্রাচীনত্বই প্রমাণিত হইতেছে; অর্থাৎ সঙ্গীত এত পুরাতন বিদ্যা যে, প্রাচীন শাস্ত্রকারেরা তাহার আদি না পাওয়াতেই, তাহা দেবাদিদেব মহাদেব হইতে উদ্ভূত হইয়াছে, ইহাই বলিতে বাধ্য হইয়াছিলেন। এক্ষণে ঐ সকল পৌরাণিক বিবরণ পরিত্যাগ করিয়া ভায় ও ষ্ট্রিক্স পথ অবলম্বন পূর্বক দেখা যাউক, সঙ্গীতের উৎপত্তি কিরূপ। ভারতীয় সঙ্গীতবেত্তা কাশ্মিন এ, উইলার্ড সাহেব + বলিয়াছেন যে, সমস্ত ভাষাতত্ত্ববিৎ দার্শনিকগণ একমত হইয়া সিদ্ধান্ত করিয়াছেন যে, মানবীয় ভাবারও পূর্বে সঙ্গীতের উদ্ভব হইয়াছে। এই মতের পরিপোষণার্থ তিনি ডাক্তার বার্ণিক্রুত প্রসিদ্ধ ‘সঙ্গীতের ইতিহাস’ হইতে নিম্নলিখিত বৃত্তি নিচয় নির্দেশ করেন। “পৃথিবীতে মনুষ্যোদ্ভবের সঙ্গে সঙ্গেই কণ্ঠ সঙ্গীত সমুদ্ভূত হইয়াছে। ভাষা সৃষ্টি হওয়ার পূর্বে সুখ, দুঃখ, আনন্দ, অসুখাগ প্রভৃতি মনের বাবতীয় আবেগ প্রকাশার্থে এক এক প্রকার দীর্ঘ স্বর স্বাভাবিকরূপে ব্যবহৃত হইত। চিন্তাবিকার ব্যক্ত করিতে অধিক স্বরের প্রয়োজন হয় না; এবং সেই সকল আবেগসূচক স্বর মনুষ্য মাংসেরই প্রায় এক রূপ; কেবল বয়স, লিঙ্গ, এবং শারীরিক গঠনের বিভিন্নতায় স্বরের গভীরতা ও তীব্রতার প্রভেদ হয় মাত্র। তৎপরে যখন দেশ ও সমাজের রীতি ভেদানুসারে কথার সৃষ্টি হয়, তখন ঐ স্বাভাবিক স্বর, ক্রমে অর্থ শক্তি হীন ও নানা বাক্যে পরিণত হইয়া, অস্পষ্ট হইয়া পড়ে। এখনও ইতর প্রাণীদের মধ্যে ঐ স্বাভাবিক স্বর বর্তমান রহিয়াছে এবং তাহা সকলেই বৃত্তিতে পারে; কিন্তু মনুষ্যের এক এক কল্পিত ভাষা অতি অল্প স্থানেই প্রচলিত এবং তাহা বিশেষ আয়াস সহকারে লব্ধ হইয়া, তাহাতে কথা বার্তা হয়। আরও কল্পিত ভাষার কথা দ্বারা বাবতীয় আবেগ পরিষ্কার রূপে ব্যক্ত হয় না;

“ভরতঃ সার্বদ্যং সত্যং হুহুং তুষ্কম্বেবচ।

পঞ্চ শিষ্যঃ সত্যোক্ত্যাণ্য সঙ্গীতং ব্যাদিশষিঃ ॥” ব্রাহ্মসংহিতা।

ইনি ১৮২৮ খঃ অব্দে হিন্দু সঙ্গীত সম্বন্ধে এক উদ্ভব গ্রন্থ ইংরাজী ভাষায় রচনা করিয়াছিলেন।

সুখ দুঃখ প্রকার ভেদে অসংখ্য; ভাষা সেই সকলের বিভিন্নতা প্রকাশ করিতে অসমর্থ। একটা শব্দ অক্ষরযোগে শুদ্ধরূপে লিখিত হইয়া তাহা সর্বদা একই প্রকারে উচ্চারিত হয়; কিন্তু সেই উচ্চারণে যত প্রকার স্বরভঙ্গী প্রযুক্ত হয়, তাহার তত প্রকার অর্থ হয়। একটা ‘ই’ কিম্বা ‘না’ এমন ভাবে উচ্চারণ করা যায়, যে তাহাতে আদি অর্থের সম্পূর্ণ বৈপরীত্য সম্পাদিত হইয়া থাকে। ইহাতে প্রতিপন্ন হইতেছে যে, স্বরভঙ্গীর বহুল বিচিত্রতাই সংগীত; উহা ভাষারও আত্মাধরূপ; উহা ব্যতিরেকে কোন শব্দেরই পরিষ্কার অর্থ হইতে পারে না।

সঙ্গীত যে আমাদের স্বভাবসম্মত, এবং আমাদের শারীরধর্মের নিয়মানুগত, তাহা ইহাতেই প্রতীয়মান হয়, যে আমরা কথা কহার স্বরকে কেমন অনায়াসেই পূর্ণধারিক (ডায়টনিক) ধ্বনিতে পরিণত করিতে পারি। বালকেরা কেমন শিশুকাল হইতেই তাহাদের আনন্দের ভাষাকে তালে ও ছন্দে এক প্রকার পরিণত করিয়া লয়। এই অভ্যাস শৈশব হইতেই অগম্যাপ্ত। এই জগৎ পৃথিবীস্থ সভ্যাসভা সকল ব্যক্তিরই সংগীত দৃষ্ট হয়।

পক্ষী জাতির স্বরে সুন্দর পূর্ণধারিক ধ্বনি শুনিতে পাওয়া যায়, তাহা অনেকেরই জানেন। যৌকথাক পাখী কোমল-গ-রি কোমল-গ-মা, এই প্রকার স্বরে “বৌ কথা ক” বলে। কোকিল দীর্ঘে দীর্ঘে যে কুহু রব করে, তাহাতে মিড় বৃদ্ধ মা-রি-মা, কখন মা-গ-মা, কখন মা-ম-মা উচ্চারিত হয়; যে সময়ে দ্রুত কুহু কুহু করে, তখন মা-রি, রি-গ, এই প্রকার স্বরে ডাকিতে ডাকিতে, কখন কখন প পর্যন্তও উঠে; ভয় পাইলে অষ্টম স্বরেই ডাকিয়া উঠে। পশুর রবেও পূর্ণধারিক ধ্বনি পাওয়া যায়। ক্ষুধার্ভা হইলে বিড়ালী গৃহস্থের পায়ে পায়ে বেড়াইয়া যে স্বরে ডাকে, তাহাতে মা-এর পর কোমল গ-এ অধিক জোর দিয়া মা-এ প্রত্যগত হয়; তজ্জন্ত সেই রবে কাকুতি মিনতির ভাব প্রকাশ পায়। ইহাতেই জানা যাইতেছে যে সংগীত জীবের স্বভাব-ধর্ম। ইহার কারণাত্মসন্ধানে প্রসিদ্ধ প্রাণিতত্ত্ববিৎ ডাক্টর মাহোদয় বলিয়াছেন যে, যৌন নির্দ্বন্দ্ব (সেক্সুয়াল সিলেকশন্) দ্বারা জীবের স্বর ক্রমবিকাশ (ইভোলুশন) ক্রিয়া দ্বারা ক্রমশঃ পরিবর্তিত হইয়া, প্রয়োজন নিবন্ধন সাদৃশ্যিক ধ্বনিতে পরিণত হইরাছে। বস্তুতঃ, যে সকল প্রাণী কণ্ঠ স্বরদ্বারা জীজাতির মনাকর্ষণ করে, তাহাদের মনোহর ধ্বনিরই বিশেষ প্রয়োজন। সেই ধ্বনি মানবীয় চর্চ্চা দ্বারা উৎকর্ষতা প্রাপ্ত হইয়া কণ্ঠ-সঙ্গীত, যন্ত্র-সঙ্গীত, প্রভৃতি নানা বিদ্যায় পরিণত হইয়াছে।

পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে যে পৃথিবীতে এমন জাতি নাই, যাহার সঙ্গীত নাই। এক এক জাতির সভ্যতার ও মানসিক উন্নতির তারতম্যানুসারে সংগীতেরও উৎকর্ষাপকর্ষ দেখা যায়। ভারতীয় সংগীত ভারতীয় সভ্যতার অনুরূপ; তেমনি ইউরোপীয় সংগীত ইউরোপীয় সভ্যতার অনুরূপ। পরিব্রাজকেরা বলেন যে, আমেরিকার এবং আফ্রিকার আদিম নিবাসিদিগের সংগীত এখনও ঘেন্নামাত্রকোড়ে রহিয়াছে।

## সাধারণ শিক্ষার উপর সঙ্গীতের ফল।

“অনেকে বলেন যে, সঙ্গীতের উদ্দেশ্য কেবল আমোদ প্রমোদ, এই কথা নিতান্ত অপবিত্র ও অব্যাক্য। সঙ্গীতকে আমোদ বলিয়া মনে করা ত্রায়াত্মক কার্য্য নহে। যে সঙ্গীতের অর্থ উদ্দেশ্য নাই, তাহা অবশ্যই অপদার্থ এবং অশ্রদ্ধেয়।” প্রাচীন বুদ্ধশ্রেষ্ঠ প্লেটো এই রূপ বলিয়াছেন। সঙ্গীত সম্বন্ধে জ্ঞানবান লোকমাত্রেয়ই এই প্রকার মত। অস্বদেশে বহু লোকেরই তদ্বিপরীত সংস্কার, অর্থাৎ তাঁহারা সঙ্গীতকে কেবল আমোদেরই বিজ্ঞা মনে করিয়া অতিশয় তাচ্ছিল্য করেন। পরন্তু তাঁহাদেরও দোষ দেওয়া যায় না। আমাদের সঙ্গীতের যেরূপ অবস্থা ও বাবস্থা, তাহাতে সঙ্গীতের উপর অতন্তর মত হওয়াই অসম্ভব। সঙ্গীত সর্লদা সংকাবোর সহিত এক হুত্রে আবদ্ধ থাকি উচিত, তাহা হইলে সেই সঙ্গীতদ্বারা অন্তঃকরণে উন্নত ভাবের সঞ্চার হইয়া, উচ্চতর সাধু প্রবৃত্তি সকল উত্তেজিত হইতে পারে। সাধারণ শিক্ষার সঙ্গে সঙ্গে এই প্রকার সংগীত শিক্ষার আবশ্যকতা কেহই অস্বীকার করিতে পারেন না। এই সংগীতদ্বারা শারীরিক ও মানসিক, উভয় বিধ শিক্ষারই সাহায্য হয়। উহাদ্বারা ঈশ্বরোপাসনা, সদাচারিতা ও কুচিবিজ্ঞান (ইস্টেটিক্‌স) সম্বন্ধে লোকের প্রবৃত্তি সমধিক উত্তেজিতা ও সবলা হয়। কুচিবিজ্ঞানশীলনের প্রভাবে সংগীত, সাহিত্যোত্তানের বাছা বাছা অনুপম পুস্তমালা ধারণ পূর্বক, কনিষ্ঠা সহোদরা চিত্রবিজ্ঞাকে সঙ্গে লইয়া, স্বভাব ও কল্পনা ক্ষেত্রে যাহা কিছু সুন্দর, সুমধুর, সমঞ্জস, পরিপাটি, ব্যবস্থায়ুক্ত, ও সুপ্রকাণ্ড (সাব্লাইম্), সেই সকলের প্রতি আত্মাকে পক্ষপাতী হইতে উপদেশ করে, এবং ততদ্গুণ গ্রাহিণী প্রবৃত্তিনিচয়কে বিকশিত করে। সদাচারিতা অর্থাৎ নীতিশিক্ষা সম্বন্ধে সংগীত সংকাবোর সহিত মিলিয়া অপরিণতবুদ্ধি যুবকদিগের মনাকর্ষণ করত, তাহাদের প্রয়োজনীয় নীরস সত্পদেণ সমূহকে সুস্বাদু ও প্রীতিপদ করে। কোমলবুদ্ধি বালক বালিকাদিগকে কথায় বুঝাইয়া যে সকল সত্পদদেশের প্রতি মনোযোগী করা যায় না, গানস্বরূপে সেই সকল শিখাইলে, তাহারা সদানন্দ চিত্তে তাহাদের প্রতি অভিিনিবিষ্ট হয়।

গান গাওয়া উপযুক্ত মত শিক্ষা করিতে হইলে পড়াবলিরও পরিষ্কার রূপ পাঠাভ্যাস প্রয়োজন হয় ও তাহাতে বাগিক্রিয়ের ত্রাঘ্য ব্যবহার প্রযুক্ত উচ্চারণ শক্তিরও সমীচীন উন্নতি হয়। গানের তালাভ্যাস দ্বারা ছন্দের গুঢ় রহস্তের উপলব্ধি হয়, এবং বর্ণাদির লঘু গুরুত্বের উদ্দেশ্য হৃদয়ঙ্গম হইয়া, উহাদের সদ্যবহারদ্বারা চিত্তাক্ষিণী বাক্‌শক্তি জন্মায়। গান গাওয়ায় এবং টেচাইয়া পাঠ করায় কুস্কুদের ও বক্ষু পেশী সমূহের কার্য্য সুপরিচালিত হইয়া, তাহাদের স্বাস্থ্য ও সামর্থ্য বৃদ্ধি হয়। ইউরোপে দৃষ্টান্ত-সংগ্রহ (ষ্টাটিষ্টিক্‌স) দ্বারা প্রতিপন্ন হইয়াছে, যে অত্যাধু ব্যবসারাপেক্ষা প্রকাণ্ড গায়ক ও বক্তার ব্যবসায় দীর্ঘায়ু পক্ষে সাক্ষকুল। এতদ্বশে যে সুরাপ্রিয়তা বৃদ্ধি হইয়াছে, সংগীতশীলনে

অবকাশ সময় ব্যয়িত হইতে থাকিলে, সুরাপানের ক্রমশঃ হ্রাস হইবার সম্পূর্ণ সম্ভাবনা। ইতিহাসে প্রকাশ আছে যে, জার্মানীয় লোকদিগের সংগীত প্রিয়তা বৃদ্ধি হওয়াতে, তাহাদের অতিরিক্ত সুরাপান প্রথার বিরোধিতা হইয়াছিল। সংকাব্যের সহিত সংগীত সংযোজিত হইলে তদ্বারা মানসিক উন্নতির যথেষ্ট স্থান পাওয়া যায়, কেননা তদনুশীলনে অমুচিকীর্ষা, অভিনিবেশ, ও অহুধাবন শক্তি প্রতিভাত হয়, এবং নূতন নূতন রচনার গুণাগুণ স্বকান জনিত বিচার ও চিন্তা শক্তির সমূহ উৎকর্ষতা সম্পাদিত হইয়া থাকে।

সঙ্গীতের উপকার সকল সময়েই দেদীপ্যমান। অতএব, সম্ভব হইলে, সকল লোকেরই সঙ্গীত অভ্যাস করা উচিত। গান সঙ্গীতবিজ্ঞার মূল, তাহা পূর্বেই প্রতিপন্ন হইয়াছে। বিখ্যাত জার্মানীয় পণ্ডিত ভাক্সার মাক্স মহোদয় বলেন যে, “প্রত্যেক ব্যক্তিরই গান শিক্ষা করা উচিত। গান মানব প্রকৃতির অন্তর্জাত সংগীত; কণ্ঠ সেই সংগীতের স্বাভাবিক মন্ত্র—কেবল তাহাই নয়—কণ্ঠ অন্তরাঙ্গার সহবোধক সজীব ইন্দ্রিয়। চিত্তের সমস্ত বিকার ও উদ্বেগ কণ্ঠদ্বারা মূর্তিমন্ত ও পরিব্যক্ত হয়; বাস্তবিক বাক্য এবং গান আমাদের আদি কাব্য, এবং বিহ্বল বাক্য পশ্চাত্ত চিত্তের চিরসঙ্গী। গান ব্যক্তির স্বতন্ত্র ধন, অর্থাৎ এক এক জনের নিজ নিজ সম্পত্তি, বাহ্যতে অল্পে ভাগ বসাইতে পারে না।”

গানে লোক সামাজিক হয়; অভিশয় মুখচোরা লোকেরও সপ্রতিভতা বৃদ্ধি হইয়া তাহার সমাজের ভয় তিরোহিত হইয়া যায়। সং সমাজে গমনাগমনের অভ্যাস থাকিলে লোকের যথেষ্টারিতা জন্মিতে পারে না। আমাদের অনেক গায়কের কুচরিত্রতা দেখা যায় বটে, কিন্তু তাহার এক কারণ আছে; আমাদের দেশে সুরগায়কের সংখ্যা অতি অল্প; যে দুই এক জন সুরগায়ক হন, তাঁহারা সর্ব সাধারণের যথেষ্ট আদর পাইয়া যথেষ্টাচারী হইয়া উঠেন, কেননা গানের প্রয়োজন হইলে তাঁহারা ব্যতীত উপায়ান্তর নাই। অতএব গায়ক সংখ্যা বৃদ্ধি হইলে, ততই তাহাদের কুচরিত্রতা কমিতে থাকিবে। উপাসকদিগের দোষে উপাস্ত দেবতার মাহাত্ম্য হানি হইতে পারে না। গানে জন সাধারণের পরস্পরের প্রতি সহানুভূতির বৃদ্ধি হয়; ভক্তি এবং উপাসনার গান্ধীর্ষ্য ও প্রগাঢ়তা সম্পাদিত হয়; অবকাশ সময় ও পরোৎসবদি নিৰ্দ্দেশ পবিত্রানন্দের মোহিনী মূর্তি ধারণ করে; জন সমাজ সজীবিত ও তৃপ্তিজনক হয়; আমাদের সমুদয় অস্তিত্ব সমুন্নত হয়; এবং লোকের সত গান প্রিয়তা, ও সত গায়ক সংখ্যা, বৃদ্ধি হইতে থাকে, ততই আমাদের স্থানানন্দের বৃদ্ধি হয়; অধিক কি—দশ বিশ জনে মিলিয়া গান গাওয়ার ভায় নিৰ্ম্মল সুখ আর নাই।

গাইতে না পারিলে বরগানের, ও সুরের নানাবিধ সম্বন্ধের, তাৎপর্য্য; রাগ রাগিণীর রস ও সৌন্দর্য্য; এবং বর রহস্তের যাবতীয় নিগূঢ়তা সম্যগুপলব্ধি হয় না। স্থল কথায়, গাইতে না পারিলে, সঙ্গীতে সম্পূর্ণ জ্ঞান লাভ কখনই হয় না। কিন্তু হৃৎথের বিষয় এই যে বঙ্গদেশে গানের চর্চা নাই বলিলেও অতুক্তি হয় না। সকল দেশেরই জাতীয় গীত আছে, কিন্তু বাংলাদেশের জাতীয় গীত নাই। অপর সকল দেশেই ক্রিয়া কাণ্ড ও উৎসবোৎসব

পৈতৃক রাতাহুসারে পারিবারিক গান প্রথা থাকিতে, সেই সকল দেশের লোকদিগের বালাকাল হইতেই গান গাওয়া অভ্যাস হয় । বাঙ্গালীর সে প্রথা নাই, সেইজন্য বাঙ্গালীর জ্ঞান অসাম্প্রতিক জ্ঞাতিকোথাও দৃষ্ট হয় না ; এবং বাঙ্গালীর জ্ঞান সংগীতে এত হৃতপ্রকৃতি কাহারও নাই । এইজন্য আমাদের দেশে সংগীত ব্যবসায়ী লোকের এতাদিক দুঃস্বস্থা । ইংলণ্ডে আইন কিস্তি চিকিৎসা ব্যবসায়ী ব্যক্তিগণ মাসিক যত অর্থ উপার্জন করে, সংগীত ব্যবসায়ীরা ততোদিক করে । ভারতীয় লোকের এক আশ্চর্য্য সংস্কার এই যে, “সংগীত বিজ্ঞা আমীরের ও ফকীরের” । কিন্তু ইদানীং ঘোর সাংসারিক ইউরোপীয় লোকদিগের সংগীত প্রিয়তার অতিশয় দেখিয়া, এ কালের বাঙ্গালীর সংগীতে কিঞ্চিৎ আস্থা হইয়াছে । কিন্তু দুঃখের বিষয় এই, যে তাহা শিক্ষার কোন উপায় নাই ।

### সঙ্গীতালোচনার দুঃস্বস্থা ।

আমাদের দেশে গান শিক্ষা করা বড়ই কঠিন ব্যাপার ; কারণ শিক্ষার কোন নিয়ম নাই, প্রণালী নাই, এবং শিক্ষা বিদায়ক সঙ্কল্পদেশ সম্বলিত পুস্তকও নাই । গান শিক্ষার পুস্তক হইতে পারে, ইহা ভারতীয় সংগীতবেত্তাদিগের বিদ্যাসহ নাই । সর্বত্রই সংগীত ব্যবসায়ী ওস্তাদদিগের মুখ ভিন্ন গান শিক্ষার উপায়ান্তর নাই । ভাল ভাল ওস্তাদদিগের ঐ ব্যবসায় প্রায়ই পৈতৃক ; তাহারা পৈতৃক বিজ্ঞা অপরকে সহসা দিতে ইচ্ছুক নহেন । তবে নিতান্ত পেটের দায়ে কিঞ্চিৎ শিক্ষা অন্তকে দেন বটে, কিন্তু মন খুলিয়া শিক্ষা না দেওয়াতে, শিক্ষা ভাল হয় না । সংগীত চর্চা বিস্তৃত হইয়া ক্রমে সংগীত কর্তবের ( প্র্যাক্টিসের ) উন্নতি হউক, এরূপ সহদয়তা সহকারে শিক্ষা দানে ব্রতী না হইলে, কখনই শিক্ষা ভাল হয় না, এবং শিক্ষা প্রণালীরও উৎকর্ষতা হয় না । কিন্তু আমাদের ওস্তাদদিগের সহদয়তা মাত্রও নাই । বাহাদের সংগীত বিজ্ঞা গোপন রাখাই উদ্দেশ্য । তাহারা সংগীত শিক্ষার গ্রন্থ কি কারণ প্রস্তুত করিবেন ? আবার, কাহারও সেই সহদয়তা থাকিলেও, বিজ্ঞাভাবে তাহার গ্রন্থ রচনার ক্ষমতা হয় না । ভারতের প্রাচীন ও আধুনিক ভাষাতে নানা প্রকার সংগীত গ্রন্থ আছে বটে, কিন্তু তদ্বারা কর্তবের কোন উপদেশ ও সাহায্য পাওয়া যায় না । তাহা উপপত্তি ( থিয়রি )-তেই পরিপূর্ণ ; এবং ঐ সকল উপপত্তিও প্রায় ভ্রমসঙ্কুল দৃষ্ট হয় । এই সকল নানা কারণে লোকের গিওক সংগীত জ্ঞান নিতান্ত বিরল ।

অনেকের এইরূপ বিশ্বাস, যে গান গাওয়া অতি দুর্লভ ক্ষমতা ও সেই ক্ষমতা উপার্জন করাও অতিশয় কঠিন ; ঈশ্বরের বিশেষ রূপা না হইলে কেহ শিক্ষা করিয়াও গায়ক হইতে পারে না ; কারণ গান বিজ্ঞার যত্ন যে শূন্যের কণ্ঠ, তাহা সকলের অন্তরে ঘটে না ; সেইজন্য অতি অল্প লোকেই অগায়ক হয় । এই বিশ্বাস অতীব প্রান্তিক । দয়াময়

ঈশ্বর যেমন বাচ্ শক্তি সকলকেই দিয়াছেন, সেইরূপ গানোপযোগী কণ্ঠও সকলকে দিয়াছেন ; এবং তদুপযোগী কানও দিয়াছেন । অতি অল্প লোকেই এরূপ কণ্ঠ পায়, যাহাতে সংগীত একেবারেই হয় না । ব্যক্তি যাত্রাই যেমন বল, বুদ্ধি, সৌন্দর্য্য প্রভৃতি সম্ভবমত পরিমাণে প্রাপ্ত হয়, কেবল কোন কোন সৌভাগ্যবান ব্যক্তি উহার কোনটা অনেকাপেক্ষা অধিক পায়, গান শক্তিও সেই রূপ । আমাদের দেশে গান শিক্ষার উপায় না থাকাতাই, গায়কের সংখ্যা এত অল্প । গান শিক্ষা যদি বাল্যকাল হইতেই করা হয়, তাহা হইলে সকলেই সুগায়ক হইতে পারে, সন্দেহ নাই । অধিক বয়সে গান শিক্ষা অতি দুর্লভ ব্যাপার ; কারণ তখন কণ্ঠের নমনীয়তার হ্রাস হওয়াতে, তাহা ইচ্ছামত ফিরাণ ঘূরাণ যায় না । আমাদের দেশে বালকের সংগীত শিক্ষা নিষিদ্ধ, সুতরাং অধিক বয়সে যিনিই গান শিপিতে যান, তিনিই অকৃতকার্য্য হন । আরো এক বিশেষ কারণ এই, ওস্তাদেরা গানে অলঙ্কারের উপর অলঙ্কার চাপাইয়া তাহার নিম্নলি মূর্ত্তিকে এমন বিকৃত ও বিকটাকার করিয়া তুলেন যে, তাহা দেখিয়া লোকে ভয় পায় ও হতাশ হয় । প্রচুর গমক্ গিটকারী বিহীন, অথচ সুন্দর সুমধুর হিন্দুস্থানী রীতির গান প্রায় নাই । বিচিত্র কৌশলে রচিত, কারিগরীবিশিষ্ট ( আট্টিক ) গানে অলঙ্কারের বিশেষ প্রয়োজন হয় বটে, কিন্তু নব্য শিক্ষার্থীদের প্রথমতঃ কিছু কাল শাদা সিধা গান অভ্যাস করাই উচিত । তাহা না করিয়া, কএক দিন সার্বগমের আরোহণাবরোহণ অভ্যাস করতঃ, একেবারে তান সেন-কৃত দরবারী কানড়ার ধ্রুপদ, কিম্বা সদারঙ্গ-কৃত ইমন-কল্যাণের খেয়াব আরম্ভ করিয়া দেন । ইহাতে গান শিক্ষা যে কঠিন হইবে, তাহার আশ্চর্য্য কি ? সোপান দিয়া কলিকাতার মনুমেণ্টের দশগুণ উচ্চেও উঠা যায় । যেনে কর, ইংরাজী সাহিত্য শিক্ষার ইচ্ছায় যদি কেহ বর্ণপরিচয়ের প্রথম পুস্তক সাজ করিয়াই, শেক্সপিয়ার বা মিংটন পড়িতে আরম্ভ করে, তাহার যেমন কোন কালেই ইংরাজী শিক্ষা হয় না ; আমাদের দেশে গান শিক্ষা সম্বন্ধে অবিকল ঐরূপ প্রথাই প্রচলিত । এই জন্তই লোকের এরূপ সংস্কার হইয়া গিয়াছে, যে, গান শিক্ষা যাহার তাহার কার্য্য নহে । কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে । ইউরোপে সংগীতালোচনার বিষয় অনুসন্ধান করিলে জানা যাইবে, যে ঐ কথা সত্য কি না । তথায় বাল্যকাল হইতে গান শিক্ষা করার রীতি প্রচলিত, সেই জন্ত যেই শিক্ষা করিতে পায়, সেই সুগায়ক হইয়া উঠে । আমাদের দেশে যাহারা সুগায়ক হইয়াছেন, তাঁহারা সকলেই বাল্যকাল হইতে নিশ্চয় গানের চর্চ্চা করিয়াছেন । লেখক গলায় বয়স ৮৭র পূর্ক হইতেই গান শিক্ষা আরম্ভ করিয়াছিল । অধিক বয়সে গানের চর্চ্চা আরম্ভ করিয়া কেহই সুগায়ক হইতে পারে নাই, ইহা স্থির নিশ্চয় । এক্ষণে জিজ্ঞাসা হইতে পারে, কোন সময়ে গান শিক্ষা আরম্ভ করা উচিত ? বালকের লেখা পড়া আরম্ভের সঙ্গে সঙ্গেই গানারম্ভ হওয়া উচিত, তাহা হইলে বয়স কালে প্রত্যেকেই উত্তম গায়ক হইয়া উঠে, তাহার কোন সন্দেহ নাই । কিন্তু এক্ষণে আমাদের ভদ্র সমাজে সেরূপ প্রথা হওয়া অসম্ভব, কারণ লোকের সে রুচি নাই, শিক্ষার স্থান নাই, উপকৃত জ্ঞান নাই,

এবং অভ্যাস করিবার সামগ্রীও নাই, অর্থাৎ বালকের গাওয়ার উপযুক্ত গানও নাই। অতএব আমি এই পুস্তকে সে চেষ্টা পাই নাই; যাহারা কিছু কিছু গাইতে পারেন, তাহাদের চর্চার উৎকর্ষতা বিধান অথ এই পুস্তক রচিত হইল।

### ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত।

ভারতবর্ষে সংগীত অনেক প্রকার, এবং তাহাদের অবস্থা ভিন্ন ভিন্ন জনপদস্থ লোকের কচি ও সভ্যতার অনুরূপী। ভারতে চারি প্রকার সংগীত প্রধান :—হিন্দুস্থানী সংগীত, বাঙ্গলা সংগীত, মাহারাত্রীয় সংগীত এবং কণ্ঠাঙ্গী সংগীত। এই কয় প্রকারের মধ্যে হিন্দুস্থানী সংগীত সর্বাপেক্ষা মনোহর ও উৎকৃষ্ট। ভারতবর্ষের উত্তর পশ্চিম খণ্ডে পঞ্জাব হইতে পাটনা পর্য্যন্ত প্রদেশকে হিন্দুস্থান বলে। হিন্দুস্থান ভারতীয় সভ্যতার আদি স্থান; অতএব এই স্থানে বহুকাল হইতে সংগীতের বহুবিধ চর্চা হওয়াতেই, হিন্দুস্থানী সংগীতের সমধিক উন্নতি সাধন হইয়াছে। তান সেন, বৈজু বাওরা, গোপাল নায়ক প্রভৃতি অগাধখ্যাত গায়কগণের শিক্ষা হিন্দুস্থানেই হয়; এবং হিন্দুস্থানেই তাহারা কীর্তি স্থাপন করেন। এই জন্ত ভারতের সর্বত্র হিন্দুস্থানী ওস্তাদের আদর অধিক; এবং হিন্দুস্থানী ওস্তাদের নিকটে সকলে গান শিখিতে পছন্দ করেন। ইদানীন্তন বঙ্গদেশে হিন্দুস্থানী সংগীত শিক্ষার প্রতি লোকের আগ্রহাতিশয় হইয়াছে। অতএব হিন্দুস্থানী সংগীত শিক্ষার সৌকর্য্যার্থ এই গ্রন্থ প্রণীত হইল।

অনেকের এই বিশ্বাস যে, হিন্দুস্থানে মুসলমানাধিকার হওয়ার পূর্বে হিন্দু সংগীতের যে উন্নতি হইয়াছিল, মুসলমানদের আগমনের পর হইতে তাহার অবনতি হইয়াছে; সংগীতের বহুবিধ সংস্কৃত গ্রন্থাবলি ঐ বাক্যের প্রমাণস্বরূপ নির্দেশিত হয়। মুসলমানেরা ঐ সকল গ্রন্থের চর্চা করেন নাই বটে, কিন্তু তাহারা প্রথমতঃ হিন্দুদিগের নিকট হইতেই সমস্ত হিন্দু সংগীত শিক্ষা করেন। পাঠান রাজত্বের এবং প্রথম মোগল রাজত্বের সময় প্রধান প্রধান গায়কগণ হিন্দু ছিলেন; অমর তান সেন প্রথমে হিন্দু ছিলেন। পরে ক্রমে ক্রমে মুসলমানেরা সমস্ত বিষয় ভাল করিয়া শিক্ষা করিলে, বাদশাহী দরবারে মুসলমান গায়ক ও বাদকের আদর ও প্রতিপত্তি হয়; তাহা হওয়াই স্বাভাবিক। এই প্রকারে হিন্দু সংগীত মুসলমানদিগের হস্তগত হয়; এবং তাহাদের দ্বারা, ও বাদশাহী উত্তেজনা ও উৎসাহ যোগে, সংগীতের অনেক উন্নতি ও সমধিক শ্রীবৃদ্ধি হইয়াছে। উন্নতি হইলে প্রকৃতিরও পরিবর্তন হয়; অতএব প্রাচীন সংগীত হইতে আধুনিক সংগীত অনেক বিষয়ে যে ভিন্ন হইয়া গিয়াছে, তাহার কোন সন্দেহ নাই। সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থসকলের মধ্যে কেবল



উপপত্তি ভিন্ন, গান ও গত প্রভৃতি কর্তব্যবশের উদাহরণ কিছুই পাওয়া যায় না। সুতরাং প্রাচীন, বা আধুনিক, কোন সংগীত বে উত্তমতর, তাহার প্রত্যক্ষ প্রমাণ পাওয়া দ্রুত। প্রাচীন কালের ব্যবসায়ী লোকে যে ঐ সকল সংস্কৃত গ্রন্থের মতামুসারে সংগীত সাধনা করিত, তাহিনয়ে অনেক সন্দেহ আছে। এই পুস্তকের ১২শ পরিচ্ছেদে ঐ সকল সংস্কৃত গ্রন্থের কিঞ্চিৎ সমালোচনা করা হইয়াছে; তদ্বারা সংগীত কৃত্বলী পদ্ধতিকগণ উহাদের কার্যিক (প্রাকটিক্যাল) উপযোগিতা কি রূপ, বুঝিতে পারিবেন। মুসলমান সম্রাটদিগের সময়ে হিন্দু ও মুসলমানে পরস্পর ঘোর প্রতিদ্বন্দ্বিতা হইয়াছিল। এই অল্প তৎকালে সংগীতের যে প্রকার চর্চা হইয়াছে, তাহা পূর্বকালোপেক্ষা অধিক বাতীত অল্প নহে। প্রতিদ্বন্দ্বিতাই উন্নতির প্রধান কারণ, ও উত্তেজক; অতএব তাহারই প্রভাবে হিন্দুস্থানী লোকের সংগীত জ্ঞান, রচনা কৌশল, এবং কর্তব্য শক্তি প্রভৃতির যথেষ্ট উৎকর্ষতা হইয়াছে; কেন না নবাব পাদশাহা ভূয়োভূয়ঃ উৎসাহ দানদ্বারা বহুকাল ঐ প্রতিদ্বন্দ্বিতার স্রোত প্রবল রাখিয়াছিলেন। সেই সময়ে নূতন রাগ রাগিণীর সংখ্যা যেমন বৃদ্ধি হইয়াছে, নূতন নূতন সংগীত যন্ত্রেরও সৃষ্টি হইয়াছে। এই প্রকার উন্নতির অনেক লক্ষণই দেখা যায়; কেবল সংগীতের দুর্কোষ সংস্কৃত গ্রন্থের অনুশীলন হয় নাই বলিয়া, সংগীতের অবনতি হওয়া স্বীকার্য্য হইতে পারে না। ঐ সকল গ্রন্থে বর্ণিত ২২ প্রকার ত্রুটি ২১ প্রকার মুচ্ছনা, ২০ প্রকার গমক, ৬০ প্রকার বর্ণালঙ্কার, শত সহস্র প্রকার তান, ইত্যাদির কেবল নাম মাত্র শিখিয়া ওস্তাদদিগের কি উপকার হইত? কোন কোন গ্রন্থে ঐ সকল উপপত্তিকাংশের দুই একটা কার্যিক দৃষ্টান্ত পাওয়া বাইলেও, ঐ সকল উপপত্তি প্রাচীন সংগীতেরই উপযোগী অল্প, আধুনিক সংগীতে ব্যবহার নাই। মুসলমানেরা ভারতবর্ষে আসিয়া যে প্রকার সংগীত প্রাপ্ত হইয়াছিল, তাহা হয়ত তখনই প্রাচীন সংগীত হইতে অনেক ভিন্ন হইয়া পড়িয়াছিল।

শুনা যায়, যে দক্ষিণে কর্ণাট ও দ্রাবিড় প্রদেশে নাকি সংস্কৃত গ্রন্থামুসারে সংগীত চর্চা হইয়া থাকে। দ্রাবিড়ী গায়কের গান কলিকাতার অনেকেই শুনিয়াছেন; হিন্দুস্থানী কায়দা অপেক্ষা দ্রাবিড়ী কায়দা কখনই উৎকৃষ্ট, কিম্বা ততুল্য মনোহর বলিয়াও বোধ হয় নাই। অতএব কেবল গ্রন্থ দেখিলেই হয় না। সংগীত সাধনা ও কর্তব্যের বিজ্ঞা। যে গ্রন্থে কর্তব্যের সম্যক উপদেশ ও সাহায্য পাওয়া যায়, সেই গ্রন্থই বিশেষ উপকারী, এবং আমাদের তাহারই অভাব। নতুবা সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থের যখন অভাব নাই, সেই সকল গ্রন্থ কি আধুনিক ভাষায় অনুবাদ করিয়া লওয়া যায় না? তবে আমরা উপযুক্ত সংগীত গ্রন্থের অভাব ভোগ করিতেছি কেন? প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মত ও রীতি অবলম্বনে বঙ্গভাষায় প্রথমতঃ ‘সঙ্গীততরঙ্গ’ নামক গ্রন্থ প্রস্তুত হইয়াছিল। ঐ গ্রন্থ দ্বারা কর্ণাট লোকের সংগীত জ্ঞানের উন্নতি, এবং সাধনা ও কর্তব্যের সাহায্য হইয়াছে? ইদানীন্তন ঐ প্রকার প্রাচীন সংস্কৃত মতাবলম্বনে যে সকল গ্রন্থ প্রকাশিত হইয়াছে, তাহাদেরও ঐ

প্রকার ফল হইয়াছে। এই প্রকার গ্রন্থ দ্বারা লোকের কেবল ভেঠামী বুদ্ধি হয় মাত্র; আসল বিষয়ে জ্ঞান লাভ কিছুই হয় না। আধুনিক হিন্দুস্থানী সংগীতের রীতি ও প্রকৃতি ভিন্ন প্রকার; সেই সকল পর্যালোচনা করিয়া আধুনিক সংগীতের নূতন ব্যাকরণ প্রস্তুত করার প্রয়োজন। সংগীত-কর্তব্যের প্রকৃত সাহায্য হয়, এপ্রকার গ্রন্থ প্রণয়নের কৌশল এতদেশীয় সংগীত-বিভাগে বিশেষ অবগত নহেন, কারণ এই প্রকার গ্রন্থ কখন অন্তর্দেশে ছিলনা। ইউরোপে এই প্রকার গ্রন্থ রচনা প্রণালীর যথেষ্ট উন্নতি হইয়াছে; কারণ তথায় গ্রন্থ দৃষ্টে শিক্ষা ভিন্ন, যৌথিক শিক্ষার রীতি নাই। কোন ইউরোপীয় ভাষার সংগীত গ্রন্থের পরামর্শ গ্রহণে, আমাদের সংগীত গ্রন্থ প্রস্তুত করিলে, অনায়াসেই ইচ্ছাকৃতরূপে ফল লাভ হয়; তাহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া গিয়াছে। মংগ্রণীত “সেতার শিক্ষা” নামক গ্রন্থে ইউরোপীয় প্রণালী অবলম্বন করিতে, সেতার বাদন সহজ করা সম্বন্ধে আমি সম্পূর্ণ কৃতকার্য হইয়াছি\*। এই গ্রন্থেও উক্ত পরীক্ষিত উৎকৃষ্ট শিক্ষা প্রণালী অবলম্বন করা হইয়াছে; অতএব ইহাতেও এই প্রকার ফল প্রাপ্তির আশা করা যাইতে পারে।

\* এই গ্রন্থ সম্বন্ধে এক জন সংস্কৃত শাস্ত্রবিদ্যার, সংস্কৃত ও বাজলা গ্রন্থকার, এবং সঙ্গীতদক্ষ মহাত্মা বে অভিনয় ব্যক্ত করিয়াছেন, তাহা সাধারণের গোচরার্থ নিম্নে প্রকাশিত হইল :—

বিনয়পূর্বক নিবেদনমন্তব্য,

মহাশয়! আপনার সহিত আমার পরিচয় নাই। কিন্তু অল্প চারি পাঁচ মাস হইল আমি আপনার “সেতার শিক্ষা” গ্রন্থ একখানি আনাইয়াছি। এই গ্রন্থ আনাইবার পূর্বেই কতগুলি সেতারের গত আমার শিক্ষিত ছিল; তন্নিমিত্ত গ্রন্থে করিত সকলগুলি বুদ্ধিতে আমার কষ্ট হয় নাই। এক্ষণে আমি এই গ্রন্থের প্রায় ২৫, ৩০ টী গত শিখিয়াছি। গ্রন্থে যে গতগুলি লিখিত আছে, তন্মধ্যে প্রায়ই উৎকৃষ্ট; বিশেষতঃ মল্লিখাখানি অর্থাৎ চিরা কাওজালীর গতগুলি অতীব চমৎকার। লিপন প্রণালীও যত দূর বিশদ ও সুগম হইতে পারে, তাহা হইয়াছে। আমার মতে আজি পর্যন্ত সঙ্গীত বিষয়ে যে সকল গ্রন্থ প্রকাশ হইয়াছে, আপনার গ্রন্থ সে সকলের অপেক্ষাই সর্বোৎকৃষ্ট ও নির্দোষ। আমি সঙ্গীতসার, যন্ত্রক্ষেত্রবীণিকা, সুদক্ষমঙ্গরী প্রভৃতি গ্রন্থগুলিও আনাইয়াছি ও দেখিয়াছি। সে গুলিতে গ্রন্থকারগণের উচ্ছৃঙ্খল করণ ও ভ্রান্তিই অধিক লক্ষিত হইল। তাহার প্রমাণার্থ ছুই একটী স্থল উদ্ধৃত করিলাম, দেখিবেন। \* \* \* \* \* বাহা উক্ত সংবাদ পত্রের সম্পাদকেরা যখন এই গ্রন্থগুলির প্রশংসা করিয়াছেন, তখন বাস্তব কৃত্রিম ব্যক্তির শিক্ষা বা প্রশংসার তাহার কোন ক্ষতি বৃদ্ধি নাই। পরন্তু “ভারত সংস্কারকে” আপনার সেতার শিক্ষার নিম্ন দেখিয়া আমি অত্যন্ত হুঃখিত হইয়াছি। নিম্নেরই আপনি প্রশংসার লোভে বাগ্র হইয়া ভাদ্র অনোপা ব্যক্তির নিকট সমালোচনার্থ পুস্তক খানি দিয়াছিলেন। সমালোচকের যোদ্ধা বিচার করেন নাই। বাহারা অগাধ ও নর্যাদিসমুল সাগরে মজ্জন করিয়া বুদ্ধ উত্তোলন করাকে লাভ বিবেচনা করে, অথবা কটাকারী কেতকীবনে প্রবেশ পূর্বক পুশোভরমকে সম্পদ বলিয়া মানে, তাহারাই আপনার গ্রন্থ সমালোচনার যোগ্য পাত্র। আমরা অনুরোধ করি যে আপনি ভাদ্র শোককে আর এই গ্রন্থ সমালোচনার্থ প্রহান না করেন। মনে করুন এই পুস্তক খানি থাকিলে ৪৮ টাকা আপনার থাকিত, সম্ভব নাই; নিবেদনমিত।

মজারামপুর, দিগামপুর;

১৮৭৮ খ্রিঃ ১২৮১

(সহী) শ্রীমহেশচন্দ্র চক্রবর্তিনঃ (তর্কচূড়াধি) :

(নিবাতকৃত বৎ, কাব্যগেটিকা, প্রভৃতির গ্রন্থকার)।

## সঙ্গীত-লিখন-প্রণালী।

সংগীতের সুর, তাল, গমক প্রভৃতি যে সঙ্কেতাক্ষর দ্বারা লিখিয়া প্রকাশ করা যায়, তাহাকে “স্বরলিপি” কহে। স্বরলিপি দুই প্রকার; ‘সারগম’ স্বরলিপি, ও ‘সঙ্কেতিক’ স্বরলিপি। স র গ ম প্রভৃতি সুরের নামের আশ্রয় যোগে যে স্বরলিপি লিখা যায়, তাহাকে সারগম স্বরলিপি বলা যায়; এবং রেখা ও বিন্দু, কিম্বা অন্ত কোন প্রকার সঙ্কেত যোগে যে স্বরলিপি লিখা যায়, তাহাকে সঙ্কেতিক স্বরলিপি বলে।

ভারতবর্ষে স্বরলিপির ব্যবহার কখন ছিলনা\*; মুখে মুখেই চিরকাল সংগীত শিক্ষা হইতেছে; সেই জন্য ভারতীয় সংগীতবেত্তারা স্বরলিপির উপকার অবগত নহেন; স্বরলিপিদ্বারা সকল প্রকার গানের সুর তাল বিশুদ্ধ রূপে লিখা যাইতে পারে, ইহা তাঁহারা বিশ্বাসও করেন না। তাঁহারা বলেন যে, হিন্দু সংগীত অলিখনীয়; কারণ তাঁহারা এই আপত্তি করেন, যে স্বরলিপি দ্বারা গান যদি বিশুদ্ধরূপেই লিখা যাইতে পারে, তবে স্বরলিপি শিখিয়াই লোকে তদ্রূপে গান রীতিমত গাইতে পারে না কেন? অনেক কৃতবিদ্য লোকেও এই তর্কের ভ্রমজালে নিপতিত হন। স্বরলিপির সঙ্কেতাবলি চিনিতে, ও তাহার তাৎপর্য বুঝিতে, পারিলেই যে গান গাওয়ার ক্ষমতা জন্মে, এরূপ মনে করা উচিত নহে। স্বরলিপি দেখিয়া দুই এক বৎসর নিরন্তর অভ্যাস করিলে, তবে লিপি দৃষ্টমাত্র নূতন গান বিশুদ্ধ রূপে গাওয়া সম্ভব হয়। অতএব স্বরলিপি প্রণালীর দোষ দেওয়া, কিম্বা সংগীত লিপিবদ্ধ করা অসম্ভব মনে করা, অজ্ঞতার ফল। লিপিত ভাষা সম্বন্ধে এরূপ কেহই মনে করেন না যে, ভাষা লিখার সঙ্কেত—

\* অনেকের এরূপ সংস্কার, যে পুরাকালে স্বরলিপি প্রচলিত ছিল। এই সংস্কার অতীব ভ্রান্তি মূলক। স্বরলিপি প্রচলিত থাকিলে, কোন না কোন প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত পুস্তকে তাহার এক আখটা উদাহরণও পাওয়া যাইত। স্বরলিপি—এই কথাটাই আধুনিক। শাঙ্কদেব-কৃত ‘সঙ্গীত রত্নাকর’, সোমেশ্বর-কৃত ‘রাগনিবোধ’, অহোবল-কৃত ‘সঙ্গীত-পারিজাত’, প্রভৃতি সংস্কৃত গ্রন্থে স্বরলিপির স্থায় যে সারগম দৃষ্ট হয়, তাহা প্রকৃত স্বরলিপি নহে; কারণ তাহাতে সুরের বিভিন্ন স্থায়িত্বের এবং আশ, মিড়, গমক প্রভৃতির, সংকেত দৃষ্ট হয় না; কেবল সুরের নামমাত্র প্রাপ্ত হওয়া যায়। অতএব তাহাকে কেবল সারগম + বলা যাইতে পারে, প্রকৃত স্বরলিপি ভিন্ন প্রকার। গোপাল নাথক, তান সেন প্রভৃতি আধুনিক কালের বিখ্যাত পুরাতন গায়কগণ কেহই স্বরলিপি দৃষ্টে কখন সঙ্গীত শিক্ষা করেন নাই। সকলেই মুখে মুখে গান শিক্ষা করিয়াছেন, এবং ছাত দেখিয়া যন্ত্র বাদন শিক্ষা করিয়াছেন। সুরের নামমাত্র ব্যবহার থাকিলেই স্বরলিপির ব্যবহার থাকা বলা যাইতে পারে না; তাহা হইলে সকল দেশে, সকল জাতির মধ্যেই স্বরলিপির ব্যবহার আছে, বলিতে হয়; কেননা সকল সভ্য জাতির মধ্যেই সঙ্গীতের সুরের নাম প্রচলিত আছে; এবং যাহাদের ভাষার বর্ণমালা আছে, তাহারা ঐ সকল নাম লিখিয়াও থাকে। কিন্তু ইউরোপ ভিন্ন অন্য কোথাও প্রকৃত স্বরলিপির উদ্ভাবন হয় নাই; এবং অধুনা যে যে জাতি স্বরলিপি দৃষ্টে সঙ্গীতালোচনা করিতেছে, তাহারা সকলেই ইউরোপীয় স্বরলিপি ব্যবহার করিতেছে।

† ইউরোপিকে এইরূপ সারগম সাধনকে solfeggio বলে।—প্রকাশক।

বর্ণমালা—এখনও অসম্পূর্ণ রহিয়াছে। কিন্তু কেবল অক্ষর নির্ভরই কি সব পাঠ করা যায়? কখনই নহে। বালকে নাটক পড়িতে পারে না; বালক কেন, অস্বদেশীয় তদ্র সঙ্কালের মধ্যে অনেক বয়স্ক লোকেও নাটক পড়িতে পারেন না। তজ্জন্ত যে অক্ষরে নাটক লিখিত হয়, তাহার দোষ কেহই দেন না; সে পাঠকেরই দোষ; কেননা বাহার সংস্কার ও অভ্যাস অধিক, তিনি অন্যায়সেই পড়েন। অতএব সকল কার্যেই সাধনা ও সংস্কার, দুইএরই বিশেষ প্রয়োজন। ভাষার অর্থনির্বিশেষে অসংখ্য প্রকার উচ্চারণের প্রয়োজন হয়; কিন্তু বর্ণমালায় তাহার শতাংশের একাংশ সঙ্কেতও নাই। আর তাহা করাও অসম্ভব। তাহা করিলেও অক্ষরের জটিলতা দোষে কেহ কখন লিখিত ভাষা সহজে শিক্ষা করিতে পারিত না। অভ্যাস ও সংস্কার বলে সঙ্কেতের ঐ অভাব আপনা হইতেই পরিপূরিত হইয়া যায়। অনেক সাহেব ইংলণ্ড হইতে হিন্দী ও বাঙ্গলা ভাষা উত্তম শিক্ষা করিয়া আইসেন; কিন্তু প্রথমতঃ তাহার বাঙ্গলা ও হিন্দী কথা এ দেশীয় লোকে কেহই বুঝিতে পারে না। তাহাতে কেহ একরূপ মনে করে না, যে ঐ সকল ভাষা অলিখনীয়। পুস্তক দেখিয়া যেমন শিক্ষা করিতে হয়, তেমনি প্রথম প্রথম লোকের মুখেও সর্বদা শুনিতে হয়, তাহা হইলে সংস্কার শীঘ্রই জন্মে। ভাষার জায় সঙ্গীতেরও অনেক কার্য সঙ্কেতদ্বারা লিখিয়া প্রকাশ করা দুঃসাধ্য। ইহাতেও সংস্কার ও অভ্যাস দ্বারা সেই সকল অভাব পরিপূর্ণ হয়। ভাষাপেঙ্গা সংগীত লিখা বরং সহজ; কেননা ইহা কতকগুলি অপরিবর্তনীয় নিয়মেরই অধীন। সেই নিয়মের অনুধাবন হইলেই, সংগীত লিখা যাইতে পারে। বাহার সংগীত লিখার চর্চ্চা করে নাই, তাহাদের তদ্বিষয়ে অবিশ্বাস হওয়া অসম্ভাবিত নহে।

সুপ্রসিদ্ধ ইউরোপীয় পরিব্রাজক মার্কো পোলো যংকালে আফ্রিকায় ভ্রমণ করেন, তাহার সঙ্গীয় এক বন্ধু তাঁহার কোন যন্ত্র লইয়া দূরে গিয়াছিলেন। সেই যন্ত্র প্রয়োজন হওয়াতে মার্কো পোলো তদ্বিষয়ে এক পত্র লিখিয়া, তাহা এক কাফ্রিকে লিখিয়া, দূরস্থ বন্ধুর নিকট পাঠাইলেন। বন্ধু সেই পত্র পাঠমাত্র যন্ত্র খানি বাহির করিয়া দিলেই, সেই কাফ্রি একবারে চমৎকৃত ও অবাক হইয়া গেল; এবং তদবধি সেই গ্রামস্থ তাবৎ কাফ্রি মার্কো পোলো ও তাঁহার বন্ধুকে দেবতা বলিয়া মাত্র ও ভক্তি করিয়াছিল। কাফ্রিরা লিখিতে পড়িতে জানিত না, সুতরাং তাহার উপকার অবগত ছিল না; ইহাং তাহা দেখিয়া যে তাহারা চমৎকৃত হইবে, এবং বিভাবান্ লোককে দেবশক্তিমন্ত মনে করিবে, তাহা কিছুই আশ্চর্য্য নহে। অধুনা ভারতবর্ষে সংগীত সঙ্কেতও অবিকল ঐ রূপ অবস্থা। ইদানীং যে দুই এক ব্যক্তি স্বরলিপি সহকারে গান সাধনা করিয়া কৃতবিদ্বৎ হইয়াছেন, তাঁহাদের লিপি দৃষ্টিমাত্র নূতন নূতন গান গাওয়া যে ওস্তাদ দেখেন, তিনিই আশ্চর্য্য হন। অতএব স্বরলিপি চর্চ্চা বাহাতে দেশময় ব্যাপ্ত হয়, তাহার চেষ্টা করা প্রত্যেক দেশহিতৈষী ব্যক্তিরই

কর্তব্য। কোন্ স্বরলিপি সহজ ও উৎকৃষ্টতর, তাহার যীমাংসার জন্ত অপেক্ষা করায়  
 প্রয়োজন নাই। বাহার যে লিপি সামনে পড়িবে, এক্ষণে তাহার তাহাই অভ্যাস  
 করা উচিত। এই প্রকারে সংগীতনিপুণ ভদ্র লোক মাত্রেই স্বরলিপির কার্য্যজ্ঞান  
 বৃদ্ধি হইলে, ক্রমে পাঁচ প্রকার চর্চা করিতে করিতে, কোন্ স্বরলিপি যে সহজ ও  
 অধিকতর কার্য্যোপযোগী, তাহা লোকে আপনা হইতেই বুদ্ধিতে পারিবে। এখন তদ্বিষয়ে  
 বারাদ্বয়াদ করা বৃথা ; কারণ সাধারণে তাহার তাৎপর্য্য কখনই সম্যক বুদ্ধিতে পারিবে না।  
 আমার মতে ইউরোপীয় সাক্ষেতিক স্বরলিপি যে সর্বাংশে উৎকৃষ্টতম, তাহার বিচার মৎপ্রণীত  
 “সেতার শিক্ষা” নামক গ্রন্থের মুখবন্ধে দ্রষ্টব্য।

---

# গীতসূত্র সার ।

২



## ১ম. পরিচ্ছেদ :—কণ্ঠ মার্জনা ।



কণ্ঠ অতীব চমৎকার ও অনুপম যন্ত্র। যথুযুক্ত কোন যন্ত্রই এ পর্যন্ত কণ্ঠের  
প্রায় ক্ষমতান হইতে পারে নাই; কখন-বে পারিবে, তাহাও সম্ভব বোধ হয় না।  
প্রতি মুহূর্তে কণ্ঠযন্ত্র ব্যবহৃত হইতেছে বটে, কিন্তু বিশেষ যত্ন ও অভিনিবেশ ব্যতীত  
ইহার ক্রিয়াক্ষমতা অবগত হইতে পারা যায় না, কেননা ইহার কার্য চাক্ষুষ হইবার  
উপায় নাই। ভারতবর্ষীয় গায়কগণ কণ্ঠ মার্জনায় সুনিয়ম ও সহুগায় এখনও জানিতে  
পারেন না। কি প্রণালীতে সাধনা করিলে স্বর সুমধুর ও সবল হয়, এবং বহুকাল  
পর্যন্ত কার্যক্ষম থাকে, তাহা প্রায়ই কেহ জানেন না। সেই জন্য অনেক গায়কেই,  
বিশেষতঃ কালাবৃত্ত, অর্থাৎ ওস্তাদী গায়কগণ, যথেষ্ট শ্রম করিয়াও সর্ব সাধারণের  
চিত্তরঞ্জন করিতে পারেন না; এবং প্রায়ই দেখা যায় যে, গায়কের বয়স কিঞ্চিৎ  
অধিক হইলেই, আর গানশক্তি তত থাকে না; ইহার বহু জীবিত দৃষ্টান্ত প্রাপ্ত  
হওয়া যায়। কণ্ঠ সম্বন্ধে লোকের আশ্চর্য্য ভ্রান্তি এখনও রহিয়াছে; কণ্ঠ পরিষ্কার  
হইবে বলিয়া গায়কেরা, যতাত্ত বস্ত্রখণ্ড পুনঃ পুনঃ গ্রাস করিয়া, তাহা বাহির করিয়া  
লয়; অধিক ঘৃত দিয়া খিচুড়ী খাইয়া, তাহা উল্লীর্ণ করিয়া ফেলে। তাহারা  
জানে না যে, গল দেশে দুইটা নালী; একটা অন্ননালী, যদ্বারা খাদ্য উদরস্থ হয়,  
সেইটা ভিতর দিকে; অপরটা শ্বাসনালী, যদ্বারা নিশ্বাস প্রাশ্বাস হয়, এটা সম্মুখের  
দিকে। এই শ্বাসনালী দিয়াই কথা ও গান উচ্চারণ হয়। যাহারা উপরোক্ত প্রকারে  
কণ্ঠ পরিষ্কার করিতে চেষ্টা করেন, তাহাদের সকল কার্যই অন্ন-নালী দিয়া হয়;  
কিন্তু সে নালী দিয়া স্বরোচ্চারণ হয় না, অতরাং তাহাদের সকল শ্রমই পণ্ড হয়।  
যে শ্বাসনালী দিয়া স্বর বাহির হয়, তন্মধ্যে বায়ু ভিন্ন কিছুই যায় না; বাইরে  
অত্যন্ত কাশি হয়, যাহাকে “বিষম লাগা” বলে, কেবল বায়ু নির্বিঘ্নে বাতায়িত

করে\*। সেই বায়ুই কণ্ঠস্বরের কৰ্ত্তা। কণ্ঠ হইতে কি প্রকারে স্বরোৎপাদন হয়, তাহা গায়কেরা অনবগত থাকিতেই, স্বরের উৎকর্ষতা সম্পাদনের উপায় অবগত হইতে পারেন নাই। স্বরোৎপাদনের নিয়ম ক্রমে বর্ণিত হইতেছে †।

শ্বাসনালীর উপর প্রাপ্তে দুই খানি পাতলা ক্ষুদ্র ত্বক থাকে, তাহারা বায়ুদ্বারা কম্পিত হইয়া শ্বসনি উৎপাদন করে। ঐ ত্বক দুই খানিকে “বাক্-তন্তু” (ভোকাল কর্ডস্) নামে কহা যায়। উহার নলের মুখে সাম্না সাম্নি পড়িয়া থাকে। শব্দ করার ইচ্ছা হইলে, কণ্ঠস্থ পেশী দ্বারা বাক্-তন্তুদ্বয় উত্তীর্ণ হয়; তখন ফুস্ফুস্ নামক হৃদয়স্থ বায়ুকোষ হইতে বায়ু আসিয়া উহাদিগকে কম্পিত করিলে, শ্বসনি উৎপন্ন হয়। অতএব ফুস্ফুস ও বাক্-তন্তু, এই দুই সামগ্রী, কণ্ঠস্বরের মূল উপাদান। উহাদের যোগ্যাব্যোগ্য ব্যবহারেই স্বরের উৎকর্ষাপকর্ষতা হয়—মধুর ও কর্কশ হয়। ফুস্ফুস-যন্ত্র তদ্বার ভায়, অর্থাৎ কামারের হাপরের ভায়। সন্দী হইলে উহাতে শ্লেষ্মা জন্মে; তখন বায়ুর ব্যাঘাত ঘটিয়া স্বর বিকৃত হয়। অধিক চীংকার করিলে, কিম্বা সন্দী হইলে, কোমল বাক্-তন্তুদ্বয় ক্ষীণ হইয়া, স্বরবিকার উৎপন্ন হয়। বাটীতে কোন ক্রিয়া কাণ্ড হইলে, কর্মকর্ত্তার গলা অগ্রে ভাঙ্গিয়া যায়, তাহারও কারণ এই:— অধিক চীংকারে বাক্-তন্তু বায়ুকর্ত্তক অধিক আহত হইয়া ক্ষীণ হয়, তখন আর তাহা ভাল রূপে কম্পিত হইতে না পারাতে, স্বরভঙ্গ উপস্থিত হয়; এবং কখন অতিশয় ফুলিয়া একবারে কম্পিত হইতে না পারাতে স্বর বন্ধ হইয়া যায়। অতএব বাক্-তন্তু বাহাতে ক্ষীণ না হয়, এবং ফুস্ফুসে বাহাতে শ্লেষ্মা না জন্মায়, গায়কের সর্বদা এই প্রকার সাবধানে থাকা উচিত।

কণ্ঠ স্বর দুই প্রকার; স্বাভাবিক, ও বাজখাঁই। স্বাভাবিক স্বর অধিক মিষ্ট ও সহজ সাধ্য; বাজখাঁই স্বর আঙ চটকদার হয় বটে, কিন্তু তত মিষ্ট হয় না ‡। বাজখাঁই

\* শ্বাসনালী দিয়া কোন পদার্থের অধোগতি হইলে, তাহা ফুস্ফুসে গিয়া পড়ে। কিন্তু ফুস্ফুস এমন কোমল যন্ত্র, যে তাহাতে অল্প পদার্থ পড়িলেই মৃত্যু উপস্থিত হয়। অতএব ঐ বিপদ নিবারণার্থ স্বভাবের এমনি কৌশল যে, কণ্ঠনালী দিয়া বায়ু ভিন্ন অল্প কোন পদার্থ যাইতে থাকিলেই, কাশি উপস্থিত হইয়া উহাকে উৎকীর্ণ করিয়া ফেলে, কখনই নাসিতে দেয় না।

† এই বিষয়ের বিস্তারিত বিবরণ অবগত হওয়ার জন্য, ডাক্তার কার্পেন্টার ও ম্যুর কৃত ‘শারীর বিধান’, এবং ডাক্তার রাশ ও চার্লস লান্ কৃত কণ্ঠতন্ত্র বিষয়ক গ্রন্থ ইংরাজী শিক্ষিত সঙ্গীত ছাত্রদিগের পাঠ করা উচিত।

‡ শ্রীযুক্ত কে.এম.এছ. গোবিন্দী মহাশয় কৃত ‘সঙ্গীতসারে’ লিখিত আছে “গলা চাপিয়া বাজখাঁই পদ্ধতিতে যে এক প্রকার গান করার প্রথা আছে, বাজ বাহাদুর সেই পদ্ধতির প্রণেতা। বাজ বাহাদুর ১৬০০ খ্রঃ শতাব্দীতে মালদা প্রদেশে রাজা করিতেন।”

আওআজ কৃত্রিম স্তব্ধতাং অস্বাভাবিক, এবং তাহা আয়ত্ত করাও কঠিন; এই জন্য অনেকে বাহবা লইবার আশায়, বাজখাঁই স্বর অভ্যাস করেন। কিন্তু কণ্ঠের মধুরতা নষ্ট করার পক্ষে বাজখাঁই বিশেষ পটু। হিন্দুস্থানের কালাবত্ গায়কেরা যে আওআজ গলায় সাধনা করেন তাহা সম্পূর্ণ বাজখাঁই না হইলেও, তাহাকে অর্দ্ধ বাজখাঁই বলা যায়। স্বাভাবিক আওয়াজে অতি অল্প ওস্তাদেই গাইয়া থাকেন; এই জন্য ওস্তাদী গান সৰ্ব সাধারণের মনোরঞ্জক হয় না, এবং ওস্তাদদিগের ঐ রূপ গলাও টেকে না। উহার কারণ, এবং বাজখাঁই ও স্বাভাবিক, উভয় বিধ স্বর কি রূপে উৎপন্ন হয়, তত্তাবধিষয় নিম্নে প্রকটিত হইতেছে।

খাসনালীর মুখ দেশের নাম ‘লারিংস’; তাহা বুকের ছায় গোলা। সেই বুকের হই দিকে, ভিন্ন স্থানে, বাক্-তন্ত্বর একটীর সম্মুখে অপরটা অনস্থিতি করে। ইহার বায়ুর প্রতিঘাতে সমস্তুরে ধ্বনিত হয়; এবং ইহার পেশী দ্বারা সঞ্চিত হইলে ধ্বনি উচ্চ হয়; ও ঢিল পড়িয়া স্থূলীকৃত হইলে, ধ্বনি গভীর হয়। সেই সকল ধ্বনি মুখগহ্বরের স্থানে স্থানে, যথা—তালুতে, গণ্ডে, দন্তে, প্রতিধ্বনিত হইয়া, প্রবলতা ধারণ করত নির্গত হয়। মুখগহ্বরের তারতম্যে স্বরেরও তারতম্য হয়। যাহার মুখগহ্বরের স্বর অনিয়মিতরূপে প্রতিধ্বনিত হয়, তাহার স্বর সুললিত হয় না। বাক্-তন্ত্ব দ্বয় স্বতন্ত্র কম্পিত হইলে, অর্থাৎ কম্পনের সময় কেহ কাহাকে স্পর্শ না করিলে, স্বাভাবিক স্বর নির্গত হয়। বাজখাঁই স্বর উচ্চারণ কালে গলা চাপিয়া লারিংসের বৃত্তাকার পরিবর্তন পূর্বক অণ্ডাকার করিতে হয়; তখন বাক্-তন্ত্বর পরস্পর নিকটস্থ ও কম্পন কালে ঠেকা ঠেকি হইয়া, একটাতে অপরটা আহত হয়; এই রূপে যে চেরা ধ্বনি উৎপন্ন হয়, তাহাই বাজখাঁই। বাক্-তন্ত্বর ঐ প্রকারে আঘাত প্রাপ্ত হওয়াতে ক্ষীত হইয়া তখন আর উচ্চ ধ্বনি নির্গত করিতে পারে না; এই জন্য বাজখাঁই গলা অধিক চড়ে না। বাক্-তন্ত্ব দুলিয়া মোটা হইয়া খাদ স্বর অনায়াসে উৎপন্ন করে; এই হেতু কালাবত্ গায়কেরা খাদে গাইতেই বিশেষ পটু। বাক্-তন্ত্ব উল্লিখিত রূপে আঘাত পাইয়া ফুলিয়া যাওয়াতে, ক্রমে তাহার স্বরোৎপাদন শক্তির হ্রাস হয়; এই কারণে ওস্তাদী গায়কেরা বেশী-বয়সে আর কণ্ঠক্ষুণ্ণ পান না।

এক্ষণে জিজ্ঞাসা হইতে পারে যে, বাজখাঁই আওয়াজের যদি এতই দোষ, তবে ওস্তাদেরা কণ্ঠ করিয়া উহা সাধনা করেন কেন? ইহার কারণ প্রাচীন প্রথা ও অভ্যাস; অভ্যাসে দোষ গুণের বিচার থাকে না, মন্দও ভাল বলিয়া বোধ হয়। ঐ প্রথা হওয়ার কারণ এই; তাহুরা যত্নের বে ধ্বনি, তাহা বাজখাঁই আওআজের ছায়া। ঐ যত্নের সজ্ঞারীর উপর হতা দিয়া যে জোআরী করা হয়, তাহাতেই তারের বাজখাঁই ধ্বনি হয়। ঐ হতা তারে লাগাইয়া সজ্ঞারীর উপর টানিয়া ক্রমে এমন স্থানে



কিতে হয়, যেখানে রাখিলে তার কম্পনের সময় সঙ্কীর্ণতার উৎপত্তি হইতে থাকে, তাহা হইলেই এক প্রকার চেয়া বাঁজী আওআজ উৎপন্ন হয়; সেই জোআরী করা আওআজই বাজখাঁই আওআজ। তাহুরা যন্ত্র যে প্রকারে নিশ্চিত, তাহাতে তারের স্বাভাবিক ধ্বনি তত প্রবল না হওয়াতেই, উক্ত প্রকারে জোআরী দিয়া তাহুরার ধ্বনি প্রবল করা হয়। ওস্তাদের চিরকাল তাহুরা লইয়া গান করিয়া থাকেন; সুতরাং উহার জোআরীকৃত আওআজের সহিত গলার আওআজ মিল করিবার জন্য কণ্ঠস্বরেও তাঁহারা জোআরী দেন, তাহাতেই বাজখাঁই আওআজ হয়। কণ্ঠে কি প্রকারে জোআরী হয়, তাহার প্রক্রিয়া পূর্বেই বলা হইয়াছে, অর্থাৎ বাক্-তন্ত্রের পরস্পর ঠেকা ঠেকি হইয়া কম্পিত হইলে জোআরী হয়। ওস্তাদী গায়কেরা যন্ত্র ভিন্ন যে গাইতে ইচ্ছা করেন না, তাহা সকলেই জানেন। তাহার কারণ এই যে, তাঁহারা জোআরী করা আওআজে গান গাওয়া অভ্যাস করাতো, শাদা গলার ভাল গাইতে পারেন না; তাহুরার সাহায্য ব্যতীত গলার জোআরী সুবিধা যত আইসে না, আঙ্গিলেও তত পরিষ্কার হয় না; তাহুরার জোআরীকৃত ধ্বনির সহিত কণ্ঠ মিলাইয়া গাইলে কণ্ঠে জোআরী পরিষ্কার হয়, এবং যন্ত্রের সহিত মিলিত হইয়া কিঞ্চিৎ সুশ্রাব্য হয়।

বহু কাল হইতে তাহুরা লইয়া গান করার প্রথা বদ্ধমূল হওয়াতে, এবং তাহুরা ব্যতীত গানের সাহায্যকারী অন্য উত্তমতর যন্ত্র না থাকাতো, ওস্তাদের তাহুরার অনুরোধে কণ্ঠস্বরেও জোআরী করিয়া বাজখাঁই ধরণ সাধনা করিতে বাধ্য হইয়াছেন। এক্ষণে দেখা যাইতেছে যে, তাহুরা যন্ত্রই যত অনিষ্টের মূল; অতএব উহার সহিত আওআজ সাধা কখনই উচিত নয়। সাধনা দ্বারা কণ্ঠের মিষ্ট করিতে হইলে, হার্মোনিয়ম যন্ত্রের \* সহিত সাধিয়া, উহারই আওআজ কণ্ঠে অনুকরণ করার যথাসাধ্য চেষ্টা করা উচিত, তাহা হইলে কণ্ঠ অতিশয় সুমধুর হইবে। কিন্তু হার্মোনিয়ম কিছু মূল্যবান যন্ত্র; সকলের আয়ত্তাধীন নহে। এতদ্বারা, বেয়ালা, সারঙ্গী, ইহাদের সহিতও আওআজ সাধিলে কণ্ঠ মূল্যবান হইতে পারে। কিন্তু তাহুরা অতি অনার্যাস্থ-লভ্য যন্ত্র; সকলেই কিনিতে পারে। অতএব তাহার সহিত কণ্ঠ সাধন করিতে হইলে, এই উপদেশ গ্রহণ করা উচিত যে, তাহাতে জোআরী না দিয়া, তাহার স্বাভাবিক ধ্বনির সহিত স্বর সাধনা করিবে; তাহা হইলে কণ্ঠে জোআরী জন্মিবে না। তাহুরার যথেষ্ট জোআরী দিয়া, অথচ তাহার সহিত স্বাভাবিক কণ্ঠে গান সাধা প্রায়ই সম্ভব হয় না। সর্বদা জোআরীর অনুকরণ হইলে, কণ্ঠে জোআরীর অনুকরণ নিরূপণ করা দুঃসাধ্য হইয়া পড়ে; কারণ কণ্ঠ সর্বদা যাহা শুনে, অর্থাৎ কাণের কাছে যে রূপ আওআজ অনবরত ধ্বনিত হয়, কণ্ঠ তাহা অনুকরণ না করিয়া থাকিতে পারে না; শরীর অমুক্তির বল রোধ করা দুঃসাধ্য। তৎফল

\* গ্রহকার কণ্ঠের আওআজ মিষ্ট করিবার জন্যই হার্মোনিয়ম যন্ত্রের আওআজের অনুকরণ করিতে ব্যবহৃত হয়। হার্মোনিয়মের স্বরজ্ঞান ও সুরের অন্তর (scales and intervals between notes) মূল্যবান করিতে বলেন নাই। গ্রহকার বলিয়াছেন (পরবর্তী ২৫ পৃষ্ঠায় দ্রষ্টব্য) হার্মোনিয়ম যন্ত্রের সুর সুমধুর যটে, কিন্তু বিশুদ্ধ নহে, তাহাতে ভারতীয় গান রীতিমত বাজিতে পারে না (১৪০ পৃষ্ঠা) তাহাতে কিছু নবীনতর রূপ একেবারে নষ্ট হয়। ইংরেজি ১৮৮৫ সালে এই পুস্তকের ১ম সংস্করণ বাহির হয়। তখন হার্মোনিয়ম যন্ত্রটি বিলাতের তৈয়ারী, অথবা অধিকাংশ বিলাতি লয়জ্ঞান দিয়া, এ দেশে তৈয়ারী হইত। তখনই যন্ত্রের আওআজ সুমধুর ছিল। এক্ষণে যত্নে যত্নে যে বাজারে হার্মোনিয়ম চলে হইয়াছে, তাহাদের আওআজ নধুর, একথা বলা যায় না।—প্রকাশক।

ওরালী বাইগণেরা সর্বদা সারঙ্গীর সহিত গান গাওয়াতে, তাহাদের কণ্ঠ স্বরও ঐ যন্ত্রের ভায় স্মিট হয়। তাহার কণ্ঠে স্বাভাবিক আওয়াজ উদ্ভূত হইয়া উহাতেই গাওয়া অভ্যাস হইয়া গিয়াছে, তিনি তাহুরার জোআরীকৃত ধ্বনির সহিত গাইয়া কণ্ঠ অবিকৃত রাখিতে পারেন।

তাহুরার সহিত উচ্চ সুরে গাওয়া অভ্যাস করিলে, গলায় জোআরী হইতে পার না; কেননা, পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে, বাজখাই স্বর কখনই চড়ে না; অধিক চড়াইতে হইলে জোআরী একবারে ত্যাগ করিতে হয়। সুবিখ্যাত খেয়ালী মৃত আহম্মদ খাঁ অতি উচ্চ কণ্ঠে গাইতেন, এই জন্ত তাঁহার কণ্ঠে জোআরী ছিল না; এবং অতি বৃদ্ধ বয়স পর্য্যন্তও তাঁহার গলায় জোর ছিল। তিনি আন্দাজ ৮০ বৎসর বয়সের সময় লোকান্তর প্রাপ্ত হইয়াছেন। তাঁহার কণ্ঠের মধুরতার বিষয় অনেকেই জানেন; উহা দেশ বিখ্যাত।

কণ্ঠস্বর সম্বন্ধে উক্ত সিদ্ধান্ত আমার “অনুভব চিকিৎসা” নহে; আমি নিজে ভুক্তভোগী। জোআরী করা ও স্বাভাবিক, উভয় বিধ স্বরই সাধনাবারা তারতম্য বুঝিয়া উক্ত সিদ্ধান্ত করা হইয়াছে; এবং বহুতর জীবিত গায়কের কণ্ঠস্বরের অবস্থা পরিদর্শন পূর্বক ঐ সিদ্ধান্ত প্রমাণীকৃত করা হইয়াছে। কুসংস্কার, কদভ্যাস ও অজ্ঞতা বশতঃ, অনেক গায়কে ঐ মতের পোষকতা না করিতে পারেন। কিন্তু নানা প্রকার সাধনা করিতে করিতে ক্রমে ঐ কথা যে সকলের বিশ্বাস হইবে, তাহার কোন সন্দেহ নাই।

ভারতীয় কারিগরগণের সমধিক শিল্পনৈপুণ্য না থাকাতে, এ প্রকার তাহুরা যন্ত্র প্রস্তুত হয় নাই, তাহাতে জোআরী না দিয়া স্বাভাবিক তারে সুরের সরল ধ্বনি উৎপন্ন হয়। আমাদের সেতার যন্ত্রেও জোআরী আছে; কেবল ছড় বিশিষ্ট যন্ত্রে জোআরী নাই। অতএব ছড়বিশিষ্ট যন্ত্রই গানের সাহায্যার্থ বিশেষ উপযোগী। অনেকের একরূপ সংস্কার থাকিতে পারে, যে তার-যন্ত্রে জোআরী ব্যতীত উদ্ভূত বোলন্দ, অর্থাৎ সবল, ধ্বনি উৎপন্ন হইতে পারে না; কিন্তু পিয়ানোকোর্ড যন্ত্র দেখিলে তাঁহাদের সে ভ্রম দূর হইতে পারে। উহা তার বিশিষ্ট যন্ত্র, অথচ জোআরী নাই; উহার ধ্বনি যেমন প্রবল, তেমনি সুললিত। বংশীর ধ্বনি অতিশয় স্নমধুর, সকলেই জানেন; তাহাতে জোআরী নাই, খোলা আওয়াজ। পিয়ানো ও হার্মোনিয়ম যন্ত্রের উচ্চ সুরগুলি অবিকল বংশীর ভায়। বংশীর স্বর অতি উচ্চ; এই প্রকৃতির সুললিত খাদ স্বর ইউরোপীয় কর্ণেট, ট্রম্বোন, বাস-ক্লারিনেট প্রভৃতি যন্ত্রে নির্গত হয়; ইহারা সকলেই বায়বীয় যন্ত্র, ফুৎকার দ্বারা ধ্বনিত হয়। অতএব বায়বীয় যন্ত্রেই যথার্থ সুললিত সাদৃশ্যিক ধ্বনির উদ্ভূত আদর্শ প্রাপ্ত হওয়া যায়। হার্মোনিয়ম যন্ত্রের খাদ সুর গুলিও ঐ সকল যন্ত্রধ্বনির অবিকল অনুরূপ।

ইমানীং আমাদের দেশের অনেক লোকে হার্মোনিয়ম ব্যবহার করিতেছেন। মনে কর, যদি কাহারও হার্মোনিয়মের জ্ঞান কণ্ঠস্বর হয়, তাহার গান যে কি পর্য্যন্ত সুধুর ও মনোহর হয়, তাহা কি আর বুঝাইবার প্রয়োজন করে? যে ফিকিরে হার্মোনিয়মের ধ্বনি উৎপন্ন হয়, কণ্ঠেও অবিকল সেই কৌশল, কোন বিভ্রান্ততা নাই। উক্ত যন্ত্রে বায়ুদ্বারা পিত্তলখণ্ড কল্পিত হইয়া ধ্বনি উৎপন্ন হয়; কণ্ঠে বায়ুদ্বারা স্রাংসখণ্ড কল্পিত হইয়া ধ্বনি উৎপন্ন হয়। অতএব কণ্ঠস্বর হার্মোনিয়মের অনুরূপ করিতে চেষ্টা করা, গান শিক্ষার্থীর সর্ব্বতোভাবে কর্তব্য। ইউরোপের ভাল ভাল অপেরা গায়ক ও গায়িকাদিগের কণ্ঠস্বর অবিকল ঐ প্রকার।

কণ্ঠস্বর স্বাভাবিক হইলেও, যথেষ্টামত স্বরোচ্চারণ করিলে তাহা মিষ্ট হয় না। কোন কোন কণ্ঠ সুশিক্ষা ও সুসাধনা ব্যতীতও সুমধুর হয় বটে; কিন্তু সে দৈবাৎ কখন উৎপন্ন হইয়া যায়। প্রত্যুত ধ্বনিবিজ্ঞান ও পদার্থতত্ত্ববিৎ সুনিপুণ কারিগরের নির্ম্মিত প্রত্যেক যন্ত্রই যেমন সুশ্লিত ধ্বনি বিশিষ্ট হয়; প্রত্যেক গায়কেরও সেই রূপ মিষ্ট স্বর হওয়া উচিত। কোন সুশ্লিত মনোহর ধ্বনি আদর্শ স্বরূপ লইয়া তদনুকরণের চেষ্টায় সাধনা করিলেই, কণ্ঠস্বর মিষ্ট হইতে পারে। তাষুরার ধ্বনি সে আদর্শ নহে। কণ্ঠে সুস্বর উৎপাদনের নিয়ম নিম্নে বর্ণিত হইতেছে।

পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, গলা চাপিয়া আওআজ দিলে জোআরীকৃত বাজর্গাই ধরণের ধ্বনি নির্গত হয়। অতএব সুশ্লিত স্বাভাবিক ধ্বনি উৎপন্ন করিতে হইলে, গলায় চাপ না দিয়া কণ্ঠ সাধ্যানুসারে প্রসারিত করিবে ও তখন জিহ্বার মূল দেশ সম্পূর্ণ নামাইয়া রাখিবে। জিহ্বা যত উত্তোলিত ও বহির্গত হইবে, ততই আওআজের জোর ও মাধুর্য্য কমিয়া যাইবে। তাহার দৃষ্টান্ত—জিহ্বা বাহির করিয়া আওআজ দিলে স্বর কেমন বিকৃত হয়, তাহা জানা যায়। অতএব জিহ্বা ভিতরে রাখিয়া তাহার মূলদেশ যত চাপিয়া রাখিবে এবং শ্বাসনালীর মুখদেশ যত বিস্তার করিয়া খুলিয়া দিবে, ততই পরিষ্কার, সুশ্লিত ও বোন্দ স্বর নির্গত হইবে। গানের কথোচ্চারণে কেবল জিহ্বার অগ্রভাগ সঞ্চালিত হইবে। বাক্তত্বতে বায়ুর প্রতিঘাত অল্প হইলে স্বর ক্ষীণ অর্থাৎ মৃদু হয় ও প্রতিঘাত অধিক হইলে স্বর প্রবল হয়। বায়ু প্রয়োগের অল্পাধিক্যে প্রতিঘাতেরও অল্পাধিক্য হইয়া স্বর মৃদু ও সবল হয়। অতএব কুস্কুস হইতে ঐ বায়ু প্রয়োগের নানাতিরেক একরূপ অভ্যাস করিতে হইবে যে, প্রয়োজনানুসারে ধ্বনি ছোট বড় করা যায়। কাণকণার জ্ঞান অতি ক্ষীণ ধ্বনি হইতে অতীব প্রবল ধ্বনি পর্য্যন্ত উচ্চারণের অভ্যাস রাখিতে হইবে। গাইবার সময় সর্ব্বদাই নিশ্বাস পেট ভরিয়া টানিয়া লইবে; অধিক দম রাখার অভ্যাস না হইলে গাওনা উত্তম হয় না। হৃদয় ভরিয়া বায়ু লইয়া তাহা ক্রমে ক্রমে প্রয়োজন মত কখন অধিক, কখন অল্প করিয়া ছাড়িতে হয়।

কিন্তু সেই বায়ু এপ্রকারে নির্গত হইবে, যেন মুখে হাত দিলে, গানের সময় হস্তে বায়ু অনুভূত না হয়। মুখ যথেষ্ট ব্যাদিত হইয়া ঈষদ্বাস্ত্র ভাবে থাকিবে। মুখের অবস্থার তারতম্যে স্বরের বিশেষ তারতম্য হয়; অতএব মুখের ভাবের প্রতি যথেষ্ট মনোযোগী হওয়া উচিত। মুখভঙ্গীর ইতর বিশেষে শব্দার্থের ইতর বিশেষ হয়, ইহা সকলেই জানেন। মানব কণ্ঠ নিঃসৃত এমন কোন ধ্বনিই নাই, যাহা মুখ দ্বারা গঠিত ও অনুশাসিত হইবার প্রয়োজন না হয়। অত্যাশ্রয় অঙ্গের মুদ্রাদোষ তত হানিজনক নহে; কিন্তু মুখের মুদ্রাদোষ নিতান্ত অসহনীয়, এবং তাহা গানের যে কতদূর হানি করে, তাহা ব্যক্ত করা যায় না। কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে, ভারতীয় ওস্তাদী গায়কদিগের প্রায়ই মুখের মুদ্রাদোষ অধিক, এবং তাঁহাদের অবোধ শিষ্যগণ গুরুর ঐ মুদ্রাদোষ পর্য্যন্তও অনুকরণ করিতে চেষ্টিত হয়। উপরে একটি উপদেশ বিস্তৃত হইয়াছি, গাইবার সময় অন্তরস্থ বায়ু যেন নাগারকু দিয়া কখনই নির্গত করা না হয়, তাহা করিলে, স্বর সানুনাটিক অর্থাৎ নাকী হইয়া যাইবে; এটা বড় দোষ, ইহার জ্ঞাত বিশেষ সতর্ক থাকা উচিত।

ভারতবর্ষীয় গায়কগণ গানারম্ভের সময় গলা পরিষ্কারের জন্ত প্রায়ই কাসেন, এবং শ্লেষ্মা তোলেন; এটা অতীব কদভ্যাস। তাঁহাদের কণ্ঠ প্রস্তুত করার দোষেই সহজে পরিষ্কার ধ্বনি নির্গত হয় না, ইহা না বুঝিয়া, মনে করেন, গলার শ্লেষ্মা জমিয়াছে। সর্দী না হইলে সহজ শরীরে কখনই গলায় শ্লেষ্মা জমে না; তবে সর্দাদা শ্লেষ্মা তোলা অভ্যাস করিলে, তাহা যোগাইয়া থাকে। জোআরী করা কণ্ঠের ঐ দোষ অপরিহার্য্য। জিহ্বার মূল নামাইয়া কণ্ঠ সম্পূর্ণ রূপে খুলিয়া গান করিলে কাসি হয় না, এবং শ্লেষ্মা তোলারও প্রয়োজন হয় না। কণ্ঠ গান গাইবার যন্ত্র বটে, কিন্তু অমার্জিত অবস্থায় নহে; উহাতে যন্ত্রের উপাদান সকল বর্তমান আছে মাত্র। সেই উপাদানসমূহ দ্বারা একটি উপযুক্ত সংগীত যন্ত্র প্রস্তুত করিয়া লইলে, তবে উত্তম গান হয়।

অবিখ্যাত ইতালীয় গায়ক, গান শিক্ষক ও সঙ্গীত গ্রন্থকার মাম্মেল্ গার্বিয়া কৃত গান শিক্ষা বিধায়ক গ্রন্থ হইতে কণ্ঠ সাধনা ও স্বর রক্ষা সম্বন্ধে কএকটি উপদেশ, শিক্ষার্থীগণের ব্যবহারার্থ সংগৃহীত হইয়া, নিম্নে লিপিবদ্ধ হইল:—

“সকল দোষের মধ্যে অতিশয় সাধনা অতীব হানিজনক। অতিভোজন ও অতি মাদকসেবন যেমন বাগিত্রিয়ার অনিষ্ট কারক, অত্যুচ্চস্বরে হাঁক ডাক দেওয়া, চীৎকার করা, দীর্ঘ কাল সবলে কলহ করা, এবং প্রবল রবে বক্তৃতা দেওয়া, ছল কথা, কোন প্রকার সোর সরাবৎ করা কণ্ঠ স্বরের তেমনি হানিকর। নিরন্তর অতি উচ্চ স্বর সকল সাধনা করা যেমন নিষিদ্ধ, খাদ্য স্বর অনবরত সাধনা করাও তেমনি নিষিদ্ধ।

“যত্নী মনে করিলেই যেমন তাহার যন্ত্র পুনঃ পুনঃ লইয়া অভ্যাস করিতে পারে, গায়ক কণ্ঠযন্ত্র সে রূপ ব্যবহার করিতে পারিলে, ক্ষমতা লাভ করা তাদৃশ কঠিন কার্য্য হইত না। বেয়ালা কিম্বা পিয়ানো বাদক সুপ্রণালী সহকারে প্রতি দিন ৬ কিম্বা ৭ ঘণ্টা করিয়া অভ্যাস করিলেই ক্লান্তকাৰ্য্য হইতে পারে। কিন্তু কোমল কণ্ঠযন্ত্র তাদৃশ কঠোর সাধনা সহ করিতে অক্ষম; এই জন্ত সাধনার নিয়ম সম্পূর্ণ বিশুদ্ধ হওয়া অতীব আবশ্যক।”

“প্রথম প্রথম গান শিক্ষার্থী একাদিক্রমে পাঁচ মিনিট পর্য্যন্ত সাধনা করিবে, এবং এই প্রকার ক্ষণিক অভ্যাস দিনের মধ্যে চারি পাঁচ বার করিবে; তৎপরে ক্রমশঃ কিঞ্চিৎ কিঞ্চিৎ করিয়া সময় বাড়াইয়া দিকি ঘণ্টা পর্য্যন্ত অভ্যাস করা যাইতে পারিবে; এবং তৎপরে যখন ভাল বিষয় শিক্ষা হইবে, তখন ক্রমশঃ ঐ রূপ করিয়া প্রতিদিন অর্দ্ধ ঘণ্টা পর্য্যন্ত চারিবার সাধনা করিবে; ইহার অতিরিক্ত হওয়া বিধেয় নহে, এবং ঐ প্রত্যেক অর্দ্ধ ঘণ্টার মধ্যে যথেষ্ট বিশ্রামের সময় দিতে হইবে।”

“আহারের অব্যবহিত পরেই সাধনা করা এবং উপবাস জনিত দুর্ব্বলাবস্থায় গাইতে চেষ্টা করা, অতি অশ্রাব্য।”

“কোন আবদ্ধ কিম্বা ক্ষুদ্র গৃহ মধ্যে গাওয়া হিতকর নহে, কারণ তথায় আওয়াজ মিষ্টা যায়, ও সন্তোষজনক বোলন্দ্য আওয়াজ বাহির করার জন্ত অতিরিক্ত শ্রম করিতে হয়।”

“সর্বদা দর্পণের সম্মুখে গায়কের গাওয়া উচিত, তাহা হইলে মুখের, চক্ষের, ভ্রুর ও কপালের মুদ্রাদোষ সকল, ও অঙ্গের কোনরূপ কদর্য্য ভঙ্গী, নিবারিত হইতে পারিবে।”

“সকল সাধনা পুরা আওয়াজে হইবে, কিন্তু অতিশয় সবলে নহে। আবার অতি নরম করিয়া হীন স্বরে সাধনা করাও দোষ, কেননা তাহাতে আলস্য ও অপ্ৰবৃত্তির উৎপত্তি হয়, যাহা নিপুণতা ও পরিপক্বতা লাভের বিশেষ বিরোধী। সাধনার প্রারম্ভেই কুস্কুস্ ধীরে ধীরে স্নীত করিয়া লইবে, তাহা হইলে গাইবার সময় হেচকী দিয়া শ্বাস লইতে হইবে না; কারণ কুস্কুস্ একবার বায়ু দ্বারা পরিপূরিত হইলে, পরে অল্প চেষ্টাতেই তাহার পুরা সামর্থ্য সংরক্ষিত হয়।”

“স্বরের সৌন্দর্য্যের শতাংশের নিরানব্বই অংশ গায়কের সামর্থ্যের উপর নির্ভর করে। সর্বদাই দৃষ্ট হয়, যে অশিক্ষিত ও অমার্জিত কণ্ঠের অনেক দোষ; অতএব কণ্ঠের প্রস্তুত করিতে গুরুপদে বিশেষ প্রয়োজনীয়, নতুবা আপনি স্বয়ং উক্তম হওয়া কখনই সম্ভাবিত নহে।”

“মুখ অবনত করিয়া সাধনা করা অতিশয় নিষিদ্ধ; যতক্ষণ খাড়া করিয়া, ও কঙ্করশ পশ্চাত্তানে সরাইয়া গান সাধিবে। মুখ গানের স্বর-নির্গমনের একমাত্র পথ; সেই পথ জিহ্বা, দন্ত, কিম্বা ওষ্ঠদ্বারা যেন রুদ্ধ না হয়।

“মুখের ভাবের উপর স্বরের তারতম্য সম্পূর্ণ নির্ভর করে। মুখ ভিষাকার করিলে, শোকহৃদক ক্ষুদ্র স্বর নির্গত হয়। ওষ্ঠদ্বয় বাড়াইলে, কুহুরে আওজাজ উৎপন্ন হয়। মুখ অতিশয় ব্যাদান করিলে, স্বর কর্কশ ও কঠোর হয়। দন্তে দন্তে স্পর্শ করাইয়া গাইলে, পাতলা ধন্থনে আওজাজ হয়। প্রত্ন্যত মুখের কেবল একটি ভাব আছে, যাহা সর্কোংকুঠ ও নির্দোষ; অর্থাৎ স্বাভাবিক রূপে জীবৎ হস্ত মুখ করিলে ওষ্ঠদ্বয় যেমন দন্তস্পর্শকরের সন্মুখে অর্থাৎ পৃষ্ঠদেশে থাকে; মুখের ভাবটা সেই রূপ রাখিতে হইবে; তাহাতে দন্তের উপর পাতি হইতে নিম্ন পাতি যথেষ্ট পৃথক থাকিবে, এবং ওষ্ঠদ্বয় দ্বারা গহ্বরের মুখও আবদ্ধ হইবে না। জিহ্বা তালু স্পর্শ করিবে না, এবং তাহার অগ্রভাগও উখিত হইবে না; জিহ্বা এরূপ সমতল ভাবে পড়িয়া থাকিবে, যে তদ্বারা স্বর নির্গমনের পথ একটুও রোধিত না হয়।”

“বিশেষ বিধি এই যে, স্রবণগুলি সাহস ভরে নিশ্চয় রূপে উচ্চারিত হইবে, কিন্তু প্রবল হবে নহে। কর্ণ যে স্রব মনন করিবে, বাগিজির তাহাই উচ্চারণ করিবে; তাহার পূর্বে অন্য শব্দ হইতে পারিবে না। কেবল কর্ণের সন্ধেহ প্রযুক্তই কোন স্রব একবারে বিস্তৃত উচ্চারিত না হইয়া, টানিয়া লইয়া, অর্থাৎ গড়াইয়া তাহার উচিত ওজোনের উপর ফেলিতে হয়।”

## ২য়. পরিচ্ছেদ :—স্বরপ্রকরণ ও স্বরসাধন ।



স্বরের তিন অবস্থা। এক অবস্থা স্বরের ‘বল’ বা তিচ্ছতা (ইণ্টেনসিটি), অর্থাৎ কোন্ স্বর কত দূর হইতে শুনা যায়। স্বর এত নরম অর্থাৎ দুর্বল করা যায়, যে কাণে কাণে না বলিলে শুনা যায় না; আবার অত্যন্ত প্রবল হইলে পাঁচ দশ কোশ হইতেও শুনা যায়। কিন্তু কঠোর সে সাধ্য নাই। ক্রমতঃ কঠোর বত সাধ্য, তত বলে গাওয়া উচিত নয়; মধ্যবিৎ বলে গাইতে অভ্যাস করাই উচিত, তাহা হইলে গান বোলারই অর্থাৎ স্থলান্নিত হয়।

দ্বিতীয় অবস্থা স্বরের ‘রূপ’ বা আকার, দ্বন্দ্বারা বিভিন্ন নোঙ্কের স্বর চিনা যায়; এবং বহু বিধ যন্ত্র একত্রে সমন্বরে বাজিতে থাকিলেও কোনটা বংশী, কোনটা বেয়ালা,

কোনটা এসার প্রভৃতি যন্ত্রের ধ্বনি, তাহা চিনিতে পারা যায়; এই বিভিন্নতাকে স্বরের রূপ (টিহার) ভেদ কথা যায়। রূপ-ভেদে কণ্ঠস্বর কখন বাজখাঁই, কখন নাকী, কখন খোলা, কখন চর্ষিত, এই রূপ নানা প্রকার হয়।

এমন অনেক দেখা যায় যে, দুই ব্যক্তির কথার স্বর বিভিন্ন, কিন্তু গীত-স্বর এক-রূপ। গুরু-কণ্ঠ শিশ্যে প্রায়ই অনুকরণ করিয়া লয়; এবং সেই অনুকরণ এত অবিকল হইতে পারে যে, না দেখিলে অনেক চেষ্টায়ও চিনা ছকর হয়। অতএব অতি সুস্বর-কণ্ঠ গায়কের নিকট গান শিক্ষা করা, এবং তাঁহারই স্বর অনুকরণ করা উচিত। কিন্তু ছর্ভাগ্য বশতঃ ভারতীয় গায়কগণ কণ্ঠের সুস্বরতার প্রতি একবারেই দৃষ্টি রাখেন না। কণ্ঠ যেমন হউক না কেন, গানে রাগ-রাগিণী ঠিক থাকিলেই, এবং তান কর্তব্য অজস্র করিতে পারিলেই যথেষ্ট হইল, মনে করেন। মুখের অবস্থার উপর স্বরের রূপ নির্ভর কয়ে, ইহা পূর্বেই বুঝান হইয়াছে।

তৃতীয় অবস্থা স্বরের “ওজোন” বা পরিমাণ (পিচ্),—অর্থাৎ যাহাকে স্বরের গম্ভীরতা ও উচ্চতা কথা যায়; যেমন বালকের বা স্ত্রীলোকের স্বর সন্ন অর্থাৎ উচ্চ, এবং বয়স্ক পুরুষের স্বর মোটা, কিনা গম্ভীর বা খাদ। উচ্চতা নিম্নতা ভেদে স্বরের ওজোন অসীম। কিন্তু মানব কণ্ঠে যে যে ওজোনের স্বর সহজে স্বাভাবিক রূপে বাহির হইতে পারে, সেই প্রকার স্বর লইয়া সংগীত হয়। সংগীত-ব্যবহারে স্বর সচরাচর ‘স্বর’ নামে কথিত হইয়া থাকে \*।

স্বরের বিভিন্ন ওজোনের বিভিন্ন নাম আছে; কিন্তু কণ্ঠে যত গুলি স্বর নির্গত হয় তত্কাবতেরই যে বিভিন্ন নাম দেওয়া হইয়াছে, তাহা নহে। একটা স্বর উচ্চারণ করিয়া, তাহা হইতে ক্রমশঃ চড়িয়া, কিম্বা নামিয়া যাইলে, কতক দূরে এমন একটা স্বর বাহির হয়, সেটা ঐ প্রথম স্বরের সহিত উত্তম রূপে মিলিয়া যায়, ও এক রূপ শুনায়; এই দ্বিতীয় স্বরটাকে প্রথম স্বরের উচ্চ বা খাদ “সমপ্রকৃতিক” বলা যায়। অসংখ্য ওজোন বিশিষ্ট স্বরের অসংখ্য নাম দেওয়া অসম্ভব বশতঃ, অসংখ্য ওজোন শ্রেণীকে এক স্বর হইতে তাহার যাবতীয় খাদ বা উচ্চ সমপ্রকৃতিক স্বর পর্য্যন্ত বিভাগ করিয়া, তাহারই এক ভাগস্থ স্বর কএকটির যে নাম দেওয়া যায়, অত্যাশ্চর্য ভাগস্থ স্বর সমূহেরও সেই নাম দেওয়া গিয়া থাকে। সংগীতে উক্ত এক ভাগ মধ্যে স্বভাবতঃ সাত স্বরের অধিক ব্যবহার হয় না; সেই সাত স্বরের নাম—সা, রি, গ, ম, প, ধ, নি। ঐ নাম গুলি ষড়্জ (খরজ), ঋষভ (রিখব), গাক্কার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত, ও নিষাদ (নিখাদ), এই কয়টা শব্দের আশ্রয়কর।

\* বাঙ্গলা ভাবায় স্বর ও সুর, এই দুই শব্দের পৃথক অর্থ দাঁড়াইয়াছে, তাহা অতি আবশ্যিক। স্বর বলিলে কেবল আওয়াজ বুঝায়, যেমন কণ্ঠস্বর, বংশীস্বর, & দি; সুর বলিলে সা রি গ ম বুঝায়। ইংরাজীতে যেমন টোন ও নোট, এই দুইএর ঐ রূপ ভিন্নার্থ।

নি-এর পর যে অষ্টম সুর, সেটা প্রথম সুরের উচ্চ সমপ্রকৃতিক জন্ত তাহার নাম আবার সা; নবম সুর দ্বিতীয় সুরের সমপ্রকৃতিক জন্ত তাহার নাম রি; দশমের নাম গ, ইত্যাদি। আবার ঐ প্রথম সা-এর নিম্নে যে সুর, সেটা উক্ত সপ্তম সুর নি-এর সমপ্রকৃতিক জন্ত তাহার নাম নি; তন্নিম্নে ধ, প, ইত্যাদি। কোন সুরের সমপ্রকৃতিক সুরকে তাহার উচ্চ বা খাদ 'অষ্টম' নামে কহা যায়, যেমন সা-এর অষ্টম সা, রি-এর অষ্টম রি, ইত্যাদি।

উক্ত সাত সুরের সমষ্টি নাম 'সপ্তক'। কণ্ঠ যথেষ্ট মার্জিত হইলে তিন সপ্তক পরিমিত পর পর উচ্চ ২১টা সুর নির্গত হইতে পারে। হিন্দু সংগীতের তাবৎ কার্য্য ঐ তিন সপ্তকের মধ্যেই হইয়া থাকে। ঐ তিন সপ্তককে 'মদ্র', 'মধ্য' ও 'তার', এই তিন নামে কহা যায়; উহাদিগকে ভাষা কথায় উদারা, মুদারা, তারা বলে।

বর্ণায়ুক, অর্থাৎ সার্গম, স্বরলিপিতে তিন সপ্তকের তিন সা, কিম্বা তিন রি, তিন গ, ইত্যাদিকে পৃথক করার জন্ত, সাত সুরের নামের নিম্নে দক্ষিণ পার্শ্বে ক্ষুদ্র ( , ) এক লিখিয়া মদ্র সপ্তকের সংকেত হয়, যথা—স, র, গ, ইত্যাদি; সাত সুরের কেবল শাদা নাম লিখিয়া মধ্য সপ্তকের সংকেত হয়, যেমন—স র গ ইত্যাদি; সাত সুরের নামের উপরদিকে ক্ষুদ্র ( ^ ) এক লিখিয়া তার সপ্তকের সংকেত হয়; যথা—স^ র^ গ^ ইত্যাদি। উক্ত তিন সপ্তকের স্বাভাবিক পর্যায় এই রূপ :—

স, র, গ, ম, প, ধ, ন, স র গ ম প ধ ন স^ র^ গ^ ম^ প^ ধ^ ন^ স^।

বাছ যন্ত্রে তিন সপ্তকোপেক্ষাও অধিকতর সুর উৎপন্ন হইয়া থাকে। তিন সপ্তকের অধিক সুর সার্গম স্বরলিপিতে লিখা প্রয়োজন হইলে, স্বরাক্ষরের উপরে ও নিম্নে ঐ অঙ্কসংখ্যা বৃদ্ধি করিলেই বিভিন্নতা হইবে; যেমন তার-সপ্তকের উপরের সপ্তকে স২, র২, & দি; এবং মদ্র-সপ্তকের নীচের সপ্তকে ন২, ধ২, & দি। সার্গম স্বরলিপিতে স্বরাক্ষরে আ-কার ই-কার দেওয়া অনাবশ্যক; কিন্তু উচ্চারণ কালে সর্বদাই স-কে সা, র-কে রি, ও ন-কে নি বলিতে হইবে।

নিম্ন সুর হইতে ক্রমশঃ উচ্চ সুর উচ্চারণ করাকে আরোহণ অথবা অমুলোম কহে, যথা—সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা^; এবং উচ্চ সুর হইতে ক্রমশঃ নিম্ন সুর উচ্চারণ করাকে অবরোহণ অথবা বিলোম কহা যায়, যথা—সা^ -নি-ধ-প-ম-গ-রি-সা।

কণ্ঠ প্রস্তুতের সময় একবারে ঐ তিন সপ্তক সাধা উচিত নয়, আর তাহা পারাও যাইবে না। প্রথমতঃ এক সা হইতে তাহার উচ্চ সা^ পর্য্যন্ত এক অষ্টম সাধিবে; তাহার পর ক্রমশঃ উহার নিম্নে প, পর্য্যন্ত, এবং উপরে ম^ কিম্বা প^ পর্য্যন্ত, সাধিতে চেষ্টা করিবে। এই দুই অষ্টম পরিমিত সুর উত্তম সাধনা হইলে, সকল প্রকার গানই গাওয়া যাইবে। বাস্তবিক কোন গানেই ১৫ সুরের অধিক কখন প্রয়োজন হয় না। ইহা সাধনার পর যাহার কণ্ঠের সামর্থ্য



ধাক্কা দিয়ে তিনি বহুস্তর তার লম্বকের বাকী কএকটা সুর ক্রমে নির্গত করিতে চেষ্টা করিতে পারেন; কিন্তু তাহার জন্য ব্যস্ত হওয়া উচিত নহে।

তার লম্বকের ম-এর উপরের সুর গুলি বাহির করিবাত্র সময় প্রায়ই কণ্ঠে একে প্রকার সৰু কৃত্রিম স্বর বাহির হয়, তাহাকে “টাকী” স্বর (কলসেটো) কহে। কণ্ঠস্থ বাস্তব-তত্ত্বের সুর কিনারা-মাত্র কল্পিত হইয়া টাকী স্বর উৎপন্ন হয়। উহা সঙ্গীতে ব্যবহার্য্য নহে। বাহার কণ্ঠে টাকী না করিলে সহজ স্বরে সঙ্গীত উচ্চ সুরগুলি বাহির হয় না, তাহার সেই সকল সুর সাধা কান্ত দেওয়া উচিত।

অনেক কণ্ঠে দুই অষ্টম পরিমিত সুরও সুররূপে নির্গত হয় না; কিন্তু অল্পে অল্পে অধ্যবসায় সহকারে চেষ্টা করিলে কণ্ঠের ওজোন সীমা বৃদ্ধি হইতে পারে। কিন্তু সে খাদ ও উচ্চ সুর সহজে বাহির হইবে না, তাহার জন্য জেদাজিদি করা উচিত নহে; তাহা করিলে, কণ্ঠের অধিকতর মিষ্ট যে মধ্য সুরগুলি, তাহা বিকৃত হইয়া বাইবে।

উচ্চ সুরগুলি কখনই প্রবলু সবে উচ্চারণ করিবে না, তাহা করিলে গলার কাসি হইয়া সুর ভাঙ্গিয়া বাইবে, ও নিম্ন সুরগুলি পর্য্যন্তও বিকৃত হইয়া পড়িবে। অতএব আরোহণের সময় সবল হইতে ক্রমে যুদ্ধ উচ্চারণ করিবে, তাহা হইলে উচ্চ সুরগুলি মৌলিক হইবে; এবং অবরোহণের সময় ক্রমে সবলে উচ্চারণ করিবে। স্বর সাধনের উদাহরণাবলি ২য় ভাগে সাধন প্রণালীর মধ্যে দ্রষ্টব্য।

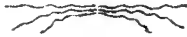
সা হইতে এক নির্দিষ্ট পরিমাণে চড়াইলে রি, গ, ম, প্রকৃতি সুর উৎপন্ন হয়; কণ্ঠে সেই পরিমাণ গুলি এক্রপ অভ্যাস করিতে হইবে যে, সা-সুর ঠিক রাখিয়া, জিজ্ঞাসা মাত্র যে কোন সুর বিত্ত্ব উচ্চারণের ক্ষমতা হয়; তাহা হইলে স্বরলিপি দেখিয়া যত ইচ্ছা গান শিক্ষা করা হইতে পারিবে।

লেখা পড়া শিখিতে অগ্রে যেমন বর্ণমালা পরিচয়ের প্রয়োজন, সংগীত শিক্ষা কল্পিতে হইবে ইহার বর্ণমালা যে সা-রি-গ-ম, তাহার পরিচয় নিতান্ত আবশ্যক। শিষ্টরূপে কিবা চাবা লোকেরা না পড়িয়া যেমন মুখে মুখে ভাষা শিক্ষা করে, সঙ্গীতও সেই রূপ মুখে মুখে শেখা দ্বারা বটে, কিন্তু তাহাতে গান কি গত সহজে বিকৃত হয় না, এবং বিত্ত্বও জন্মে না। অনেক বড় বড় ভারতীয় কলাবিত্ত স্বাক্ষরের সারগম ভাব মাই; কেননা পূর্বপূর মুখে মুখেই সংগীত শিক্ষার রীতি প্রচলিত। অতি সল্প সংখ্যক গায়কেই গানের সারগম বলিতে পারেন; সুতরাং কি উপায়ে যে স্বর জন্ম হয়, তাহাও তাহারা শাক্তেরদের উপদেশ করিতে পারেন না। শাক্তেরদের তোতা পাখীর ভর্য্য অঙ্কন করিয়া গান শিক্ষা করে; শুদ্ধ কেবল গান গাওয়া তিন্ন সংগীতের আর আর বিকল্প লোকের জ্ঞান হয় না।

এই গ্রন্থের স্বরসাধনের উদাহরণ সমস্ত অভ্যাস করিলে, স্বর জ্ঞান জন্মিলে। প্রথমতঃ গুরু নিকট মুখে মুখে নকল করিয়া সারগম উচ্চারণ শিখিতে হইবে; তিনি সা-এর পর যেমন যেমন ওজোনে রি-গ-ম প্রভৃতি উচ্চারণ করিবেন, তাহা বিশেষ মনোযোগ পূর্বক শুনিয়া, অবিকল সেই ওজোন অনুকরণ করতঃ কণ্ঠে অভ্যাস করিয়া লইলে, তবে পুস্তক দেখিয়া স্বর সাধন করা সম্ভব ও সহজ হইবে। সারগমের ওজোনের নিয়ম পর পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে বিবৃত হইতেছে।



### ৩য়. পরিচ্ছেদ :—স্বরগ্রাম ও স্বরান্তরের নিয়ম।



কর্ণে যত দূর খাদ ও উচ্চ ধ্বনি অনুভব করা যায়, তাহাদের মধ্যবর্তী অসংখ্য ধ্বনি উৎপন্ন হইতে পারে। কিন্তু এক আশ্চর্য্য কোশলে শব্দের ঐ জঙ্গল হইতে কএকটিমাত্র সুস্পষ্ট ও মনোহর স্বর নির্বাচিত হইয়া সঙ্গীতে ব্যবহার হইতেছে। সেই কোশল এইঃ—যে সকল স্বরে সঙ্গীত হয়, তাহাদের মধ্যে একটি স্বরকে প্রধান করিয়া লইয়া, তাহারই অনুশাসনে ও সম্বন্ধ নির্দেশে অত্যন্ত স্বর সকল উদ্ভাবিত করিলে, কোন প্রাকৃতিক নিয়ম বশে এমন কএকটি স্বর ঐ প্রধান স্বরের নিকটে উঠিয়া দাঁড়ায়, যে কেবল তাহারাই উচ্চারণ সম্পর্কাদীন হইয়া উহার অনুবর্তী হয়। সেই কএকটি স্বরের সংখ্যা অধিক নহে; ছয়টি মাত্র। এই জন্ত ঐ প্রধান স্বরের নাম সঙ্গীত শাস্ত্রকর্তা পুরাকালের আৰ্য্য ঋষিগণ “মড্‌জ” \* রাগিরাছেন, অর্থাৎ যাহা হইতে অপর ছয়টি স্বর উৎপন্ন হয়। সা ঐ শব্দের আত্মকর,—ব্যবহার বশতঃ মূর্খতা ব স্থানে দৃষ্ট হইয়া গিয়াছে, কেন না হিন্দুস্থানী লোকে সকল স-ই দৃষ্ট উচ্চারণ করে। সা-এর অনুবর্তী স্বরগুলিকে রি-গ-ম-প-ধ-নি নামে কহা যায়, তাহা পূর্বে ব্যক্ত হইয়াছে।

খরজ অর্থাৎ সা-এর সহিত রি গ-ম প্রভৃতির সম্বন্ধ বন্ধার্থ, ইহাদের প্রত্যেককে সা হইতে এক এক নির্দিষ্ট পরিমাণে চড়াইয়া উচ্চারণ করিতে হয়। খরজ হইতে রি, গ, ম, প্রভৃতি ছয় স্বরের ওজোনের, অর্থাৎ উচ্চতা কিবা নিম্নতার যে ব্যবস্থা, তাহাকে “স্বর-গ্রাম” কহে। সা হইতে ছয় স্বরের ওজোনের

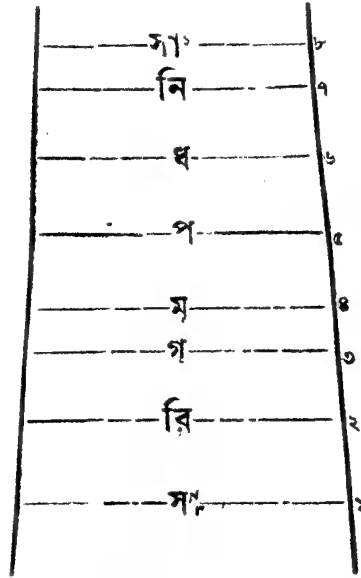
\* তাহা কথায় ইহাকে খরজ বলা যায়; কারণ হিন্দুস্থানী লোকে স-কে খ উচ্চারণ করিয়া থাকে।

প্রকার ভেদে গ্রাম নানা প্রকার হয়। একই প্রকার গ্রামে সা-এর ওজোন অনেক প্রকার হইতে পারে, কিন্তু তাহাতে সা-এর সম্বন্ধে রি গ ম প্রভৃতির আপেক্ষিক ওজোন কখনই পরিবর্তন হয় না।

এক সুর হইতে আর একটা সুরের উচ্চতা, কিম্বা নিম্নতার যে দূরতা অর্থাৎ ভিন্নতা, তাহাকে সুরের ‘অন্তর’ বলা যায়। এক অষ্টম পরিমিত, যেমন সা হইতে সা<sup>২</sup> পর্য্যন্ত, আট সুরের মধ্যগত সাতটা অন্তরে একটা গ্রাম হয়। সেই সাতটা অন্তর পরস্পর সমান নহে; তন্মিয় নিয়ে বিবৃত হইতেছে।

স্বরগ্রামের আটটা স্বাভাবিক সুর পর পর সমান উচ্চ নহে; সা হইতে রি, বা রি হইতে গ যে পরিমাণে উচ্চ, গ হইতে ম, এবং নি হইতে সা<sup>২</sup> উহার প্রায় অর্দ্ধ উচ্চ :—পার্শ্বে দেখ। সেতার বস্ত্রের পর্দার নিয়ম দেখিলে আরও ক্ষুদ্ররসম হইবে। এই প্রকার অন্তর বিশিষ্ট গ্রামকে, অর্থাৎ যে গ্রামের তৃতীয় ও সপ্তম অন্তর প্রায় অর্দ্ধ, তাহাকে “স্বাভাবিক গ্রাম” কহে।

আবার সা হইতে রি যে পরিমাণে উচ্চ, রি হইতে গ তত উচ্চ নয়, কিঞ্চিৎ কম উচ্চ; প হইতে ধ-এর উচ্চতা, রি হইতে গ-এর জায়; ম হইতে প-এর, ও



ধ হইতে নি-এর উচ্চতা সা হইতে রি-এর জায়। অতএব গ্রামস্থ সাতটা অন্তর তিন প্রকার; বৃহদন্তর, মধ্যান্তর ও ক্ষুদ্রান্তর; সা ও রি-এর মধ্যে এবং ম ও প, ও প ও নি-এর মধ্যে বৃহদন্তর; রি ও গ-এর মধ্যে, এবং প ও ধ-এর মধ্যে মধ্যান্তর; ধ ও ম-এর মধ্যে, এবং নি ও সা<sup>২</sup>-এর মধ্যে ক্ষুদ্রান্তর। সুবিধার জন্য উক্ত বৃহৎ ও মধ্যান্তরকে সচরাচর পূর্ণান্তর, এবং ক্ষুদ্রান্তরকে অর্দ্ধান্তর কহা যায়। এই অর্দ্ধান্তরের স্থান ভেদে গ্রাম ভেদ হয়; কিন্তু পাঁচটা পূর্ণান্তর ও দুইটা অর্দ্ধান্তর বিশিষ্ট গ্রাম ব্যতীত অন্য প্রকার গ্রাম সঙ্গীতে ব্যবহার হয় না। এই প্রকার অন্তর বিশিষ্ট গ্রামের সাধারণ নাম “পূর্ণস্বারিক” (ডায়াটনিক্) গ্রাম, অর্থাৎ বাহ্যতে পূর্ণ স্বরই অধিক।

গ্রামের দ্বিতীয় ও ষষ্ঠ স্থানে অর্দ্ধান্তর স্থাপন করিলে এক প্রকার গ্রাম হয়; প্রথম ও পঞ্চম স্থানে স্থাপন করিলে আর এক প্রকার গ্রাম হয়; তৃতীয় ও ষষ্ঠ স্থানে

দিলে আর এক প্রকার; দ্বিতীয় ও পঞ্চম স্থানে দিলে আর এক প্রকার; এই রূপে নানা প্রকার গ্রাম প্রস্তুত হইতে পারে। কিন্তু কখনই ঐ দুইটা অন্তর পর পর, যেমন ১ম ও ২য় স্থানে, কিম্বা ৩য় ও ৪র্থ স্থানে, এরূপ ব্যবহার হয় না; কারণ সে প্রকার গ্রাম স্বেচ্ছা নহে। আধুনিক সঙ্গীতে ঐ সকল ভিন্ন ভিন্ন গ্রামের পৃথক নাম ব্যবহার নাই। চলিত কথায় উহাদিগকে সচরাচর “ঠাট” \* কহা যায়। ভিন্ন ভিন্ন ঠাট হইতে ভিন্ন ভিন্ন রাগ † উৎপন্ন হইয়া থাকে।

কোন কোন সঙ্গীততত্ত্ববিৎ পণ্ডিতে বলেন, যে ঐ সকল গ্রাম নূতন নহে, স্বাভাবিক গ্রামেরই প্রকার ভেদ মাত্র। সে বিষয় এই গ্রন্থের বিচার্য্য নহে। বস্তুতঃ স্বাভাবিক গ্রামই সকলের মূল; উহা শুনিতে অধিকতর মিষ্ট, ও তজ্জন্তু অগম্যাপ্ত; চীন, পারস্য, আমেরিকা, ইউরোপ, পৃথিবীর সর্বত্রই প্রচলিত, কেন না উহা উচ্চারণ করা সহজ ও স্বাভাবিক, এবং উহা সঙ্গীততত্ত্বের সম্পূর্ণ অনুযায়ী। প্রাচীন হিন্দু সঙ্গীতশাস্ত্রে ‘ষড়্জ’, ‘মধ্যম’, ও ‘গান্ধার’ নামে তিন প্রকার গ্রামের উল্লেখ দৃষ্ট হয়; তাহার বিস্তারিত বিবরণ ১২শ পরিচ্ছেদে লিপিবদ্ধ হইয়াছে।

স্বাভাবিক গ্রামের বৃহৎ, মধ্য ও ক্ষুদ্র, এই তিন প্রকার অন্তরের যথার্থ আনুপাতিক পরিমাণ কোন সরল অঙ্ক দ্বারা প্রকাশ করা কঠিন। কিন্তু ইন্দোনীং ইউরোপীয় পণ্ডিতগণ কর্তৃক উহাদের পরিমাণ যে সরল অঙ্কে স্থিরীকৃত হইয়াছে, তদ্বারা গ্রামিক সুরের মধ্যগত অন্তর সমূহের আনুপাতিক পরিমাণ পরিষ্কার বুঝা যায়। গ্রামকে, অর্থাৎ খরজ ও তাহার অষ্টম সুরের মধ্যগত অন্তরকে, তিন্দ্রারটা দুই অংশে বিভাগ করিলে ঐ পরিমাণ প্রাপ্ত হওয়া যায়; তাহারই ৯ অংশ গ্রামের বৃহদন্তরে, ৮ অংশ মধ্যান্তরে, এবং ৫ অংশ ক্ষুদ্রান্তরে পড়ে ‡। পার্শ্বে গ্রামের সমস্ত অন্তরের যথা যোগ্য পরিমাণ দেওয়া গেল।

খরজ	—সা
নিখাদ	—নি
ধৈবত	—ধ
পঞ্চম	—প
মধ্যম	—ম
গান্ধার	—গ
রিখব	—রি
খরজ	—সা

\* বাস্তব সুরের সাধারণ অর্থাৎ পর্দা সকলকে ভিন্ন ভিন্ন প্রকার অন্তরে স্থাপন করিলে পর্দা জেদীর যে বিভিন্ন অবস্থা হয়, তাহাকেই ঠাট বলে।

† রাগ ও রাগিণী উভয় অর্থেই রাগ শব্দ ব্যবহার হইবে।

‡ জেদেয়াল পেরনেট টম্‌সন, ডাক্তার ক্রুজ, গ্রেহাম, ক্যামোএন্স প্রভৃতি ইংলণ্ডের সঙ্গীত বিশারদ বৈজ্ঞানিক পণ্ডিতগণ স্বর-গ্রামকে ঐ প্রকারে বিভাগ করিয়া স্বরাস্তরের আনুপাতিক পরিমাণ স্থির করিয়াছেন।

ধরঞ্জয়ের সহিত তাহার অষ্টমের সম্পূর্ণ মিল, তাহার পর প-এর মিল, তাহার পর ম-এর, তাহার পর গ-এর, তাহার পর ধ-এর মিল। রি ও নি-এর সহিত ধরঞ্জয়ের মিল নাই।

স্বর গ্রামস্থ আট সুরের মধ্যবর্তী সাতটি অন্তর যে পরস্পর সমান নয়, তাহা হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্রকারেরাও বুঝিয়াছিলেন; তজ্জগৎ তাঁহারা গ্রামকে ষাণ্টিংশতি “শ্রুতি” নামে ২২টি ক্ষুদ্রাংশে বিভাগ করিয়া, তাহারই চারি চারি শ্রুতি তিনটি বৃহদন্তরে, তিন তিন শ্রুতি দুইটি মধ্যান্তরে, এবং দুই দুই শ্রুতি দুইটি ক্ষুদ্রান্তরে স্থাপন করিয়াছেন। কিন্তু স্বাভাবিক অন্তরগুলির ত্রায্য পরিমাণ ৪, ৩, ও ২ নহে; কারণ ঐ পরিমাণানুসারে সুর উচ্চারিত হইলে সবই বেহুলা হইয়া যায়, সুর সকলে পরস্পর মিল থাকে না, মিল না থাকিলে সুশ্রাব্য হয় না। সুরের মিল অমিল গণিত দ্বারা প্রত্যক্ষ প্রমাণ করা যায়। ঐ সকল শ্রুতির বিস্তারিত বিবরণ ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য।

কোন সুরের অব্যবহিত পরবর্তী সুরকে তাহার দ্বিতীয় সুর কহে : যেমন সা হইতে রি দ্বিতীয় সুর। সঙ্গীতে সচরাচর দুই প্রকার দ্বিতীয় সুর ব্যবহার হয় : পূর্ণান্তর ব্যবহিত দ্বিতীয়, যেমন সা হইতে রি, কিম্বা রি হইতে গ; এবং অর্দ্ধান্তর ব্যবহিত দ্বিতীয়, যেমন—গ হইতে মা। কোন সুর হইতে এক সুর ব্যবহিত যে সুর, তাহাকে উহার তৃতীয় সুর কহে, যেমন—সা-এর তৃতীয় গ। তৃতীয় সুরও দুই প্রকার : ‘বৃহৎ তৃতীয়’, ও ‘ক্ষুদ্র তৃতীয়’; হইটী পূর্ণান্তর ব্যবহিত যে সুর, তাহাকে বৃহৎ তৃতীয় বলে : যেমন—সা হইতে গ, কিম্বা ম হইতে ধ, কিম্বা প হইতে নি; এবং একটা পূর্ণান্তর ও একটা অর্দ্ধান্তর ব্যবহিত যে সুর, তাহাকে ক্ষুদ্র তৃতীয় বলা যায় : যেমন—রি হইতে ম, কিম্বা গ হইতে প, কিম্বা ধ হইতে সা।

ধ - ৮

ইউরোপীয় সঙ্গীতের মতে পরজ হইতে তৃতীয় সুরের বৃহৎ ও ক্ষুদ্রত ভেদে গ্রাম ভেদ হয়; যে গ্রামের গ বৃহৎতৃতীয়, তাহাকে ইউরোপীয় মতে ‘বৃহৎ গ্রাম’ (মেজার স্কেল) বলে, যাহাকে আমরা স্বাভাবিক গ্রাম বলি; এবং যে গ্রামের গ ক্ষুদ্র তৃতীয়, তাহাকে ‘ক্ষুদ্র গ্রাম’ (মাইনর স্কেল) বলে। সা হইতে গ্রামের উত্থাপন হইলে, তাহাকে ‘স্বাভাবিক বৃহৎ গ্রাম’ বলে; এবং ধ হইতে গ্রাম উত্থাপিত হইলে, তাহাকে ‘স্বাভাবিক ক্ষুদ্র গ্রাম’ বলে। পূর্বে গ্রামের যে চিত্র প্রদর্শিত হইয়াছে, তাহাই বৃহৎ গ্রাম। পার্শ্বে ক্ষুদ্র গ্রামের চিত্র প্রদত্ত হইল। বস্তুতঃ সঙ্গীতের সকল প্রকার গ্রামই ঐ দুই গ্রামের অন্তর্গত। হিন্দু সঙ্গীতের নানাবিধ রাগের নিমিত্ত যে বহু প্রকার ঠাট ব্যবহার হয়, তাহারা সকলেই ঐ দুই গ্রামের অন্তর্গত।

প - ৭

ম - ৬

গ - ৫

রি - ৪

সা - ৩

নি - ২

ধ - ১

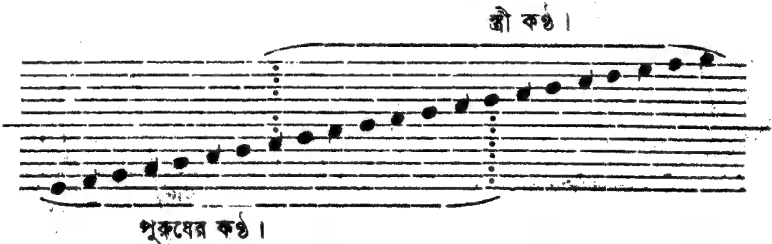
বাস্তবিক উক্ত বৃহৎ ক্ষুদ্র গ্রাম ব্যতীত সঙ্গীতে আর পৃথক গ্রাম নাই ; এই জন্ত ইউরোপের সঙ্গীতবিদগণ অধিক গ্রাম স্বীকার করেন না ।

বর্তমান ও পূর্বে পরিচ্ছেদগুলিতে সুর লিখিবার যে সকল সংকেত প্রদর্শিত হইয়াছে, তাহা সার্গম স্বরলিপির ব্যবহার্য্য, অর্থাৎ তাহাকেই সার্গম স্বরলিপি বলা যায় । এই গ্রন্থে আরও যে এক প্রকার স্বরলিপি ব্যবহৃত হইয়াছে, যাহাকে সাংকেতিক স্বরলিপি বলে, তাহাতে যে প্রকার সংকেতে সুর সকল লিখিত হইয়া থাকে, তাহা নিয়ে প্রকটিত হইতেছে ।

### সাংকেতিক স্বরলিপিতে সুরের সংকেত ।

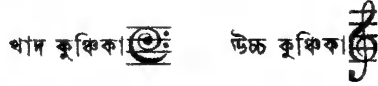
সঙ্গীতের সুর নিয় হইতে পর পর উচ্চ হইলে সোপান-শ্রেণীর ভায় তাহার উপমা হয় ; ইহা ১৪ পৃষ্ঠায় প্রদর্শিত হইয়াছে । অতএব যে স্বরলিপি ঐ সোপানের অনুরূপ তাহাই সঙ্গীতের যথার্থ উপযোগী । সাংকেতিক স্বরলিপিতে সুরের উচ্চ নীচতা সোপানের ভায় চাক্ষুষ প্রত্যক্ষ হয় । তজ্জন্ত উপর্যুপরি কতকগুলি রেখা সিঁড়ির আকারে ব্যবহার হইয়া থাকে, তাহার নাম “মঞ্চ” । মঞ্চের রেখায়, ও রেখান্তবকের মধ্যবর্তী ঘরে বিন্দু স্থাপন পূর্বক সুরের সংকেত করা হয় । ২য় পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে, মানব কণ্ঠে তিন অষ্টম পরিমিত বাইশটি সুর নির্গত হয় ; সেই বাইশটি সুর একত্রে অঙ্কিত করিতে হইলে এগারটি রেখা-বিশিষ্ট মঞ্চের রেখায় ও মধ্যবর্তী ঘরে ২২টি বিন্দু স্থাপন পূর্বক ঐ তিন অষ্টম সংকেত করা যায় । যথা :-

আরোহণ গতি ।



একটি গানে সচরাচর যত গুলি সুর ব্যবহার হয়, তাহা লিখিবার জন্ত পাঁচ রেখা-বিশিষ্ট মঞ্চই যথেষ্ট । উক্ত বৃহৎ মঞ্চের মধ্য-স্থানীয় ৬ষ্ঠ রেখাটি উঠাইয়া

দইলে, ঐ বৃহৎ মঞ্চ দ্বি-খণ্ড হইয়া দুইটা পাঁচ রেখাবিশিষ্ট মঞ্চ পাওয়া যায় ; তাহার নিম্ন ভাগকে খাদ মঞ্চ, এবং উপরের ভাগকে উচ্চ মঞ্চ কহা যায়। ঐ দুই মঞ্চ পৃথক চিনিবার জন্ত তাহাদের আদিতে দুইটা সংকেতাক্ষর লিখিত থাকে ; তাহাদের নাম “কুঞ্চিকা”। তাহাদের আকৃতি যথা—



খাদ ও উচ্চ মঞ্চে ঐ দুই কুঞ্চিকা যোগ করত যথাক্রমে তিন অষ্টম সুর লিখিলে এইরূপ হয় যথা :—

আরোহণ।

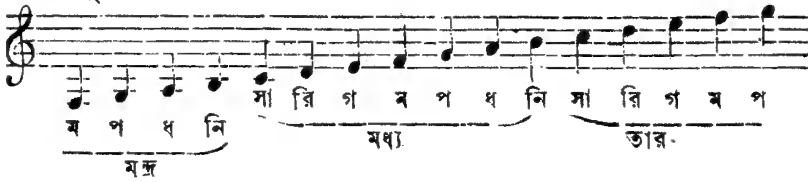


প ধ নি সা রি গ ম প ধ নি সা রি গ ম প ধ নি সা রি গ ম প

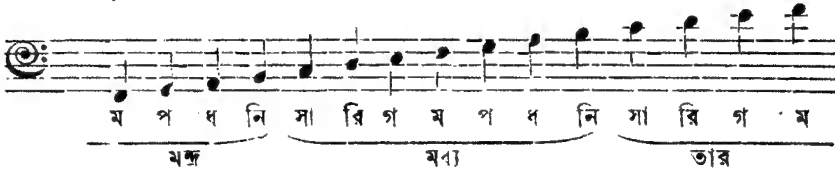
সকল লোকের কণ্ঠের ওজোন সমান নয় ; কেহ খাদে গায়, উচ্চে গাইতে পারে না ; কেহ উচ্চে গায়, খাদে গাইতে পারে না। পুরুষের স্বর খাদ ; স্ত্রীলোক ও বালকের স্বর উচ্চ, ইহা প্রসিদ্ধ। বিভিন্ন ওজোন-বিশিষ্ট কতকগুলি কণ্ঠে একত্রে গাইতে অতিশয় অন্ববিধা ; এই জন্ত ভারতবর্ষে বহু লোক মিলিয়া একতানে (কোরাসে) গান করার প্রথা অধিক প্রচলিত নাই ; বিশেষ উচ্চ অঙ্গীয় যে কালাবতী গান, তাহাতে কোরাস একেবারেই নাই। ইউরোপে কোরাসে গান করার যথেষ্ট প্রথা সর্বত্র প্রচলিত। ইহার কারণ এই : ইউরোপীয় কোরাস গানের প্রণালী ভারতীয় কোরাস হইতে অনেক ভিন্ন ; ভারতীয় কোরাস একতান মাত্র, ইউরোপীয় কোরাস একই ছন্দে যতনান সম্মিলিত। বিভিন্ন লোকের স্বর যেমন বিভিন্ন, ইউরোপীয় কোরাস গানে বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন স্বরেই একত্রে গান করে, অর্থাৎ যাহার স্বরের যে ওজোন, সে সেই ওজোনেই গান ধরিয়। একত্রে গায়। ভারতবর্ষীয় কোরাস গানে, বিভিন্ন লোকের স্বর বিভিন্ন ওজোন-বিশিষ্ট হইলেও, সকলকে একই ওজোনে গাইতে হয় ; ইহাতে অনেকের বিশেষ কষ্ট হয়। এই অন্ববিধা দূরীকরণার্থ ইউরোপীয় সঙ্গীত এরূপ আশ্চর্য্য কৌশলে গঠিত হইয়াছে যে কোরাসে একই গান বিভিন্ন ওজোনে গীত হয়, অথচ অসঙ্গত শুনা য় না, বরং অতীব জম্‌কাল শুনা য় ; ইহাতে কোন গায়কেরই অন্ববিধা হয় না ; প্রত্যেক কোরাসের প্রত্যেক গায়কেই নিজ নিজ কণ্ঠের সামর্থ্য প্রকাশ করিতে সক্ষম হইয়া থাকে। এই প্রয়োজন হইতে কতক বহু মিলের (হার্মনির) উৎপত্তি হইয়াছে।

ঐ সকল প্রয়োজন বশতঃ ইউরোপের সাক্ষেতিক স্বরলিপি স্বরের বিভিন্ন ওজনের পরিচায়ক করিয়া নির্দিষ্ট হইয়াছে; অর্থাৎ উহাতে লিখিত স্বরের ওজন নির্দিষ্ট আছে। প্রথমতঃ, পুং কণ্ঠ ও স্ত্রী কণ্ঠের বিভিন্নতাই প্রধান। স্ত্রী কণ্ঠ সাধারণতঃ পুং কণ্ঠের এক অষ্টম উচ্চ। ইউরোপীয় সঙ্গীতে পুং কণ্ঠের জ্ঞাত খাদ কুঞ্চিকাবৃত্ত মঞ্চ, এবং স্ত্রী কণ্ঠের জ্ঞাত উচ্চ কুঞ্চিকাবৃত্ত মঞ্চ ব্যবহৃত হইয়া থাকে। গানে যে দুই অষ্টম সচরাচর ব্যবহার হয়, তাহা খাদ এবং উচ্চ কুঞ্চিকাবৃত্ত প্রত্যেক মঞ্চেরই পাওয়া যায়। যথা :—

উচ্চ কুঞ্চিকায়,—



খাদ কুঞ্চিকায়,—

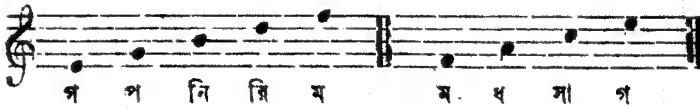


প্রচলিত হিন্দু সঙ্গীতে বিভিন্ন কণ্ঠের বিভিন্ন ওজনের যখন কোন বিচার ও ব্যবহার করা হয় না, তখন হিন্দু সঙ্গীত লিখিতে একটা মাত্র কুঞ্চিকা ব্যবহার করিলেই গণ্য হইতে পারে। তজ্জন্ম উচ্চ কুঞ্চিকাই বিশেষ উপযোগী; কেন না সেতার, এস্সার, বেয়ালা, বাঁশী, কণ্ঠেট, ক্লারিনেট, প্রভৃতি অনেক যন্ত্রের সঙ্গীত ঐ কুঞ্চিকা বোলেই লিপিত হইয়া থাকে। উহা দেখিয়া বয়স পূর্বে এক অষ্টম খাদে গাইবে; স্ত্রীলোকে ও বালকে উচ্চ অষ্টমেই গাইবে।

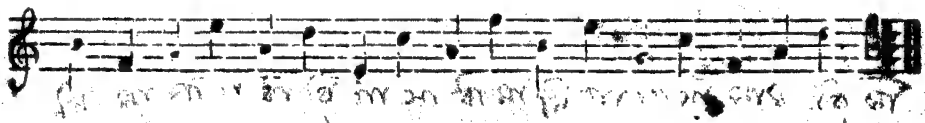
উচ্চ কুঞ্চিক বৃত্ত মঞ্চ লিপিত স্বর সকল সুবিধার সহিত চিনিবার জন্ত নিম্নলিখিত নিয়ম অবলম্বিত হইয়া থাকে। যথা :—

রেখা।

ঘর।



পরিচয় পরীক্ষার উদ্দেশ্যে।





Temp. 4265, dt. 23/9/09

HARIS DOL

২০

গীতস্থল সার।

উচ্চ মঞ্চের বাহিরে অতিরিক্ত রেখা যোগে যে সকল সুর লিখা যায়, তাহাদের নাম যথা,—

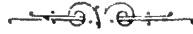
পরীক্ষার্থ উদাহরণ।



উচ্চ মঞ্চে সুর সকল স্বাভাবিক পর্যায়ে পরপর শ্রেণীবদ্ধ হইলে এইরূপ হয়,—



## ৪র্থ. পরিচ্ছেদ :—কোমল ও কড়ি সুরের বিবরণ।

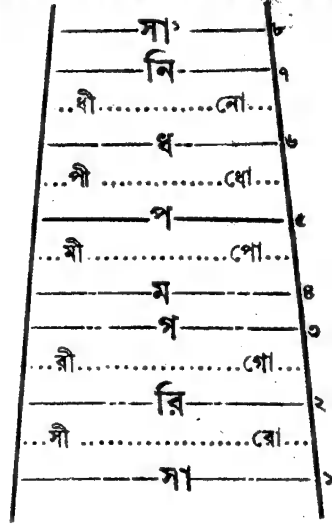


পূর্ব পরিচ্ছেদে গ্রামের যে সাতটা অন্তরের পরিমাণ নির্দেশ করা হইল, সেই অন্তর বিশিষ্ট সুর সমূহকেই “স্বাভাবিক” সুর কহে। গ্রামের বৃহৎ ও মধ্য, এই দুই পূর্ণাস্তরের মধ্যে আরও সুর উচ্চারণের স্থান পাওয়া যায়; সেই সকল সুরকে বিকৃত অর্থাৎ কড়ি ও কোমল সুর কহা যায়; তদ্বারা প্রত্যেক পূর্ণাস্তর প্রায় দুই অষ্টাস্তরে বিভক্ত হইয়া থাকে।

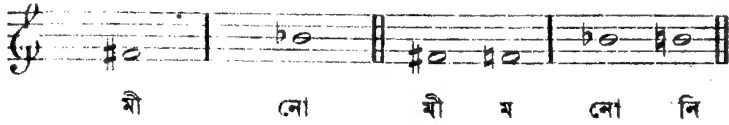
কড়ির সংস্কৃত তীব্র; অতএব সার্মম স্বরলিপিতে কড়ির সঙ্কেত তীব্রের ঙ্গ-কার (ং), এবং কোমলের সঙ্কেত ও-কার (ও) দ্বারা করা গেল; ইহারা

প্রয়োজন মত সুরের অনুরে প্রযুক্ত হইবে : যেমন সী কিম্বা মী লিখিলে, কড়ি-সা ও কড়ি-ম বুঝাইবে; এবং রো কিম্বা নো লিখিলে, কোমল-রি ও কোমল-নি বুঝাইবে।

পার্শ্বস্থ চিত্রে বিন্দুময়ী রেখা দ্বারা কড়ি কোমল সুরের স্থান, ও সরল রেখা দ্বারা স্বাভাবিক সুরের স্থান নির্দেশিত হইল। সা ও রি-এর মধ্যবর্তী যে সুর, তাহাকে কোমল-রি বা কড়ি-সা বলে; রি ও গ-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-গ বা কড়ি-রি; ম ও প-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-প বা কড়ি-ম; প ও ধ-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-ধ বা কড়ি-প; এবং ধ ও নি-এর মধ্যবর্তী সুরকে কোমল-নি বা কড়ি-ধ বলা যায়।



সাংকেতিক স্বরলিপিতে কড়ির চিহ্ন এই (#) প্রকার, এবং কোমলের চিহ্ন এই (b) প্রকার। ইহারা মঞ্চস্থ—সুরস্থচক বিন্দুর বামদিকেই স্থাপিত হইয়া থাকে। বিকৃত সুরকে প্রকৃতস্থ করার, অর্থাৎ যে সুরকে একবার তীব্র অথবা কোমল করা হইয়াছে, তাহাকে স্বভাবস্থ করার, এই (♯) সংকেত। যথা :—

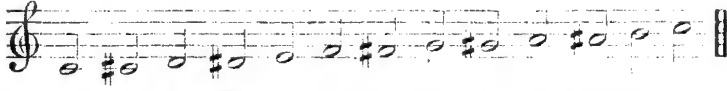


উক্ত পার্শ্বস্থ চিত্রে দৃষ্ট হইবে যে গ ও ম, এবং নি ও সা-এর মধ্যে বিকৃত সুর নাই; তাহার কারণ এই, যে উহারা পরস্পর অর্দ্ধান্তর ব্যবহিত। গ ও ম-এর মধ্যগত ক্ষুদ্রান্তরের মধ্যে সুর উৎপন্ন হইতে পারে বটে, কিন্তু তত সূক্ষ্মান্তরিত সুরের পার্থক্য তুলনা বিনা সহসা কাণে উপলব্ধি হয় না, তজ্জন্ত সঙ্গীতে তাহার ব্যবহার নাই; এই হেতু কড়ি-গ কিম্বা কোমল-ম, এবং কড়ি-নি বা কোমল-সা প্রচলিত নাই। কড়ি-গ ও কড়ি-নি বলিলে স্বভাবতঃ ম ও সা বুঝায়, এবং কোমল-ম ও কোমল-সা বলিলে গ ও নি বুঝায়।

পাঁচটা বড় অন্তরের মধ্যেই পাঁচটা বিকৃত সুর ব্যবহার হয়, এইটা সামান্য নিয়ম। সা ও প-এর বিকৃত নাম আধুনিক হিন্দু সংগীতে ব্যবহার ছিল না; কিন্তু

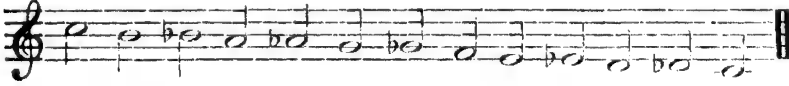
একধে ~~হবে~~। বিকৃত সুর একরূপ ভাবে সঙ্গীতে ব্যবহার হয়, যে তাহাতে গ্রামের যে স্থানে হউক, পাঁচটা পূর্ণান্তর ও দুইটা অর্দ্ধান্তর থাকিবেই, তাহার অন্তথা হয় না। সাতটা স্বাভাবিক ও পাঁচটা বিকৃত, এই প্রকার বারটা সুরের অধিক সঙ্গীতে ব্যবহার হয় না; অর্থাৎ সঙ্গীতে যত প্রকার সুর ব্যবহার হয়, তাবতই ঐ বারটার অন্তর্গত। গ্রামের মধ্যে ইহাদিগকে পরপর স্থাপন করিলে, খরজের অষ্টমটা লইয়া বারটা ক্ষুদ্রান্তর (অর্দ্ধান্ত) বিশিষ্ট তেরটা সুর হয়। যে গ্রামে এই প্রকার তেরটা সুর ধরা যায়, তাহাকে “অচল-সারিক” গ্রাম, অথবা অচল ঠাট \* কহে। যথা :—

কড়ি সহকারে আরোহণ :—



স সী র রী গ ম মী প পী ধ ধী ন সঃ

কোমল সহকারে অবরোহণ † :—

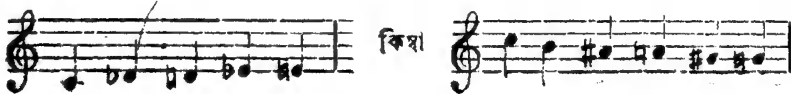


সঃ ন নো ধ ধো প পো ম গ গো র রো স

কড়ি কোমল করার সাধারণ উপায় এই :—কোন সুর হইতে অর্দ্ধান্তর পরিমাণ চড়াইলে, তাহার কড়ি হয়, যেমন সা হইতে অর্দ্ধ সুর চড়াইয়া উচ্চারণ করিলে

\* বীণ যন্ত্রের পর্দা শ্রেণী ময় অথবা গালা দ্বারা এমন ভাবে আঁটা থাকে, যে উহারা ইতস্ততঃ সঙ্কলিত হইতে পারে না; সেই হেতু বিকৃত সুরের জন্তও আর কতকটা পর্দা উহাতে আবদ্ধ থাকতেই সেই ঠাটের “অচল ঠাট” নাম হইয়াছে। আরও, সেতারাদি যন্ত্রের পর্দা সকল সচল অর্থাৎ অনায়াসেই ইতস্ততঃ সঙ্কলিত করা যায়; এই হেতু কড়ি কোমলের জন্ত পৃথক পর্দা ই সকল যন্ত্রে সচরাচর থাকে না; কড়ি কোমলের প্রয়োজন হইলে স্বাভাবিক সুরের পর্দা উপর নীচ করিয়া কড়ি কোমল করা যায়। কড়ি কোমলের জন্ত পৃথক পর্দা বর্তমান থাকিলে, কোন পর্দাই আর সরাইবার আবশ্যক হয় না; এই জন্ত কড়ি কোমলের পর্দা বিশিষ্ট ঠাটের “অচল ঠাট” নাম হইয়াছে।

† অচলসারিক গ্রামের উপাঙ্করণদ্বয়ে আরোহণে কড়ি এবং অবরোহণে যে কোমল দেখান হইয়াছে, তাহাতে কলের বিভিন্নতা অতি অল্পই; কেননা যে নিম্ন সুরের কড়ি, সেই উচ্চ সুরের কোমল, এবং উল্লম্ব উহাদের উচ্চারণও একই প্রকার। পরন্তু ঐ প্রকার করিয়া লিখিবার ভাৎপর্গ্য এই, যে আরোহণে এবং অবরোহণে কোমল কড়ি, কিবা কেবল কোমল দিয়া লিখিলে, স্বাভাবিকের চিহ্ন অধিক ব্যবহার করিতে হয়; যথা—



কড়ি সা হয়, এবং কোন সুর হইতে অর্দ্ধাস্তুর নামাইলে, তাহার কোমল হয়; যেমন রি হইতে অর্দ্ধ সুর নামাইয়া উচ্চারণ করিলে কোমল-রি হয়। ইহাতেই জানা যাইবে যে, যে সুরটী কোন নিম্ন সুরের কড়ি, প্রকৃত পক্ষে তাহাই অব্যবহিত উচ্চ সুরের কোমল নহে; কারণ কোন পূর্ণাস্তুরই গ্রামিক অর্দ্ধাস্তুরের ঠিক দ্বিগুণ নহে। এই হেতু সা-এর কড়ি যে সুর, প্রকৃত পক্ষে তাহাই রি-এর কোমল নহে, তুই এক শ্রুতির (অংশের) কমি বৈশী; অর্থাৎ যেমন, কড়ি-সা হইতে রি-কোমল এক অংশ উচ্চ। অত্যাচ্ছন্ন সুরের কড়ি কোমলও ঐ রূপ। ইহা পার্শ্বে প্রদর্শিত হইতেছে। ফলতঃ কার্যের সুবিধার জন্য ঐ সূক্ষ্ম বিভিন্নতা ধরা হয় না, অর্থাৎ নিম্ন সুরের কড়িকেই তৎক্ষণ সুরের কোমল বলিয়া ব্যবহার হয়। কি রূপ অর্দ্ধাস্তুরে কড়ি কোমল হয়—তাহার আদর্শ কি—ক্রমে বলিতেছি।

কত খানি চড়াইলে ও নামাইলে কড়ি কোমল হয়, হিন্দু সঙ্গীতে তাহার কোন বৈজ্ঞানিক নিয়ম অপেক্ষান্ত বিধিবদ্ধ হয় নাই। গুণাদিগের বাহার যে রূপ শিক্ষা, অভ্যাস ও রুচি, তিনি তদনুসারে বিকৃত করিয়া গান। প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থ সমূহেও তদ্বিষয় কিছুই পরিকার রূপ পাওয়া যায় না। ফলতঃ এক্ষণে কড়ি কোমল সুরের ওজোন পরিমাণের নির্দিষ্ট নিয়ম করার সময় উপস্থিত, নতুবা গান শিক্ষার কাঠিও দূরীকৃত হইতেছে না। ইহার একটা যুক্তি-যুক্ত নিয়ম অনায়াসেই নির্দিষ্ট করা যাইতে পারে। সঙ্গীত-নিপুণ ব্যক্তি মাত্রই জানেন যে, গ্রামের পূর্ণাস্তুরের মধ্যেই বিকৃত সুর ব্যবহার হয়; অর্দ্ধাস্তুরের, অর্থাৎ যেমন গ ও ম-এর, মধ্যবর্তী কোন সুর গানে কখনই ব্যবহৃত হয় না। ইহাতে এক প্রকার নিশ্চয় হইতেছে, যে

বিশুদ্ধ অচল-ঠাট।

...—সা  
...—নি  
...—নো  
...—ধ  
...—ধো  
...—প  
...—পো  
...—ম  
...—গ  
...—গো  
...—রি  
...—রো  
...—সা

অর্দ্ধাস্তুর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অস্তুর-ব্যবহিত সুর সঙ্গীতে কখন ব্যবহার্য্য নহে। অতএব গ্রামের অর্দ্ধাস্তুর—যেমন গ হইতে ম-এর কিম্বা নি হইতে সা-এর অস্তুর—কোন সুর হইতে তাহার ক কিম্বা কোমলের অস্তুরের আদর্শ। এই নিয়ম অতীব আয়ত্ত্ববোধন বোধ হয়; তাৎ বিশেষ কারণ এই যে, যত সঙ্গীতে ঐ নিয়মই প্রচলিত, তাহার প্রমাণ বীণসেতার, ও এসারে উত্তম রহিয়াছে। নাগকী (প্রথম) তাসের যে পদ্য উদারার ধ কোমল-নি হয়, যুড়ীর (দ্বিতীয়) তারে সেই সেই পদ্য উদারার গ ও ম দ্বিতীয় হয়; এবং তাহারই পর নি ও সা-এর পদ্য যুড়ীর তারে

উদারার কড়ি-ম ও প নির্গত হয়। অতএব এই প্রকারে কড়ি কোমলের জ্বায ও স্বাভাবিক পরিমাণ স্থিরীকৃত হওয়ার উৎকৃষ্ট উপায় রহিয়াছে।

গ হইতে ম কিম্বা নি হইতে সা যে পরিমাণে উচ্চ, সা হইতে কোমল-রি, কিম্বা রি হইতে কোমল-গ সেই পরিমাণে উচ্চ হইবে; অর্থাৎ সা-কে গ-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে ম-এর জ্বায চড়াইলে কোমল-রি হইবে; রি হইতে কোমল-গ, প হইতে কোমল-ধ, ধ হইতে কোমল-নিও ঐ প্রকার নিয়মে উচ্চ হইবে। প-কে সা-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর জ্বায নামাইলে কড়ি ম হইবে; কিম্বা গ-কে ধ-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর জ্বায চড়াইলেও কড়ি-ম হয়। সেই রূপ ধ-কে সা-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে নি-এর জ্বায নামিলে কড়ি-প হইবে। কড়ি-সা, কড়ি-রি, ও কড়ি-ধ উচ্চারণেরও ঐ নিয়ম; অর্থাৎ রি, গ, ও নি-এর প্রত্যেককে সা-বৎ মনে করিয়া, তাহা হইতে নি-এর জ্বায অর্দ্ধ স্বর নামিলে কড়ি-সা, কড়ি-রি, ও কড়ি-ধ হইবে। কোমল-রি হইতে কোমল-গ পূর্ণান্তর, তাহা ম হইতে প-এর জ্বায,—অর্থাৎ কোমল-রি-কে ম-বৎ মনে করিয়া, তাহা হইতে প-এর জ্বায চড়াইলে, কোমল-গ হইবে। কোমল-ধ হইতে কোমল-নিও ঐ রূপ। সা হইতে কোমল-নি উচ্চারণ কালে, সা-কে প-বৎ মনে করিয়া, তাহা হইতে ম-এর জ্বায নামিলে কোমল নি হইবে; ম হইতে কোমল-গ নামিতেও ঐ রূপ, অর্থাৎ ম-কে প-বৎ মনে করিয়া তাহা হইতে ম-এর জ্বায নামাইলে কোমল-গ হইবে। কোথায় কড়ি সুর এবং কোথায় বা কোমল সুর ব্যবহার হয়, তাহার নিয়ম ১৭শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য।

অস্বদেশীয় কোন কোন সঙ্গীতবিৎ লোকের এরূপ ভ্রান্ত সংস্কার যে, অর্দ্ধান্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অন্তরবিশিষ্ট সুর হিন্দু সঙ্গীতে ব্যবহার হয়। এই সংস্কারের হেতু এই :—প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থসমূহে গ্রামভেদ বুঝাইবার জন্ত স্বরগ্রামকে ২২ শ্রুতিতে বিভক্ত করা হইয়াছে; সংস্কৃত ‘সঙ্গীতপারিজাত’ কর্তা এই শ্রুতির প্রত্যেকেতেই এক একটা সুর স্থাপন পূর্বক কাহাকে তীব্র, অতিতীব্র, তীব্রতম; কাহাকে কোমল, অতিকোমল, কোমলতম, বলিয়া কেবল বর্ণাঙ্কুর মাত্র করিয়াছেন; উহাদের ব্যবহারের স্থল দেখান নাই। আরো ঐ সকল গ্রন্থে গ ও ম, র মধ্য, এবং নি ও সা-এর মধ্য চারি চারি শ্রুতি নির্দেশ করিতে, ঐ ঐ অন্তর বৃহদন্তর হওয়ার, তাহাদের মধ্যে সঙ্গীতের ব্যবহার্য্য সুর অবশ্যই স্থান পাইবে এবং সেই সুরকে তীব্র-গ বা কোমল-ম, কিম্বা তীব্র-নি বা কোমল-সা বলাতে, একান্তেই গানের কায়েই ভ্রম হয়, যে তীব্র-গ হইতে ম-এর অন্তর হয়ত অর্দ্ধান্তর অপেক্ষাও ক্ষুদ্রতর,

সংস্কৃত গ্রন্থানিতে যে ১২ প্রকার বিকৃত স্বরের কথা আছে, তাহার ৬টা গ ও ম, এবং নি ও সা-এর মধ্যগত অন্তরস্বরের মধ্যে, এক শ্রুতি অন্তরে, স্থাপিত

করা হইয়াছে ; ইহাতে কাষেই লোকের ভ্রম হয়। কিন্তু আধুনিক সঙ্গীতে গ. হইতে ম, এবং নি হইতে সা-এর অন্তর বৃহৎ নহে,—ক্ষুদ্র—অর্থাৎ অক্ষান্তর।<sup>\*</sup> অতএব আধুনিক সঙ্গীতে ক্ষুদ্রতর অন্তরের—অর্থাৎ সিকি সুরের—ব্যবহার মনে করা ভ্রান্তি মাত্র। সিকি সুরের ব্যবহার সহজ সাধ্য নহে ; কয়টা কাণের একরূপ ক্ষমতা হয় যে, ঐ প্রকার সূক্ষ্ম সুরের প্রভেদ বিনা তুলনায় উপলব্ধি করিতে পারে? বিশেষ সিকি সুর মিষ্ট ও তৃপ্তিজনকও হয় না ; বরং উহার ব্যবহারের গান যথেষ্ট বেজ্বলা মত শুনায। হিন্দুস্থানী গানে অতিরিক্ত মিড়ের ব্যবহার বশতই মিড়ের সময় সিকি সুর হইল বলিয়া ভ্রম হয়।

অনেক সঙ্গীত-বিজ্ঞ ইউরোপীয় পণ্ডিতেরও এই সংস্কার, যে ভারতীয় সঙ্গীতে সিকি সুরের ব্যবহার হয়। তাঁহারা বিদেশী লোক ; তাঁহাদের ঐ সংস্কার হওয়া আশ্চর্য্য নহে। তাঁহারা ভারতীয় গানের প্রচুর মিড় ও গমক প্রভৃতির মধ্য হইতে সুরসকল স্পষ্ট চিনিয়া লইতে না পারাতেই ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন। হার্মোনিয়মাদি যন্ত্রে ভারতীয় গীতাদি রীতিমত বাদিত না হওয়াতেই যে হিন্দু সঙ্গীতে সিকি সুরের বর্তমানতা প্রমাণিত হয়, তাহা নহে। ঐ সকল যন্ত্রের সুর সূক্ষ্মর বটে, কিন্তু বিস্তৃত নহে ; ইহা ইউরোপীয় সঙ্গীতবেত্তারাও স্বীকার করেন। আরও বিশেষ এই, যে উহাতে মিড় হয় না ; সুরবাং অশুদ্ধ এবং মিড় হীন পদ্য কি প্রকারে ভারতীয় গান রীতিমত বাজিবে? ঐ অশুদ্ধতায় বহমিল (হার্মনি) বৃদ্ধি ইউরোপীয় সঙ্গীতের বিশেষ হানি হয় না। ইউরোপের সঙ্গীত-শাস্ত্রকারগণ ইচ্ছা ও যক্তি করিয়া পিয়ানো, হার্মোনিয়ম প্রভৃতি যন্ত্রে সুরসকল কিছু কিছু অশুদ্ধ, অর্থাৎ উচ্চ নীচ করতঃ, যথাসাধ্য সমান অন্তর (ইকোআল টেম্পারামেন্ট) বিশিষ্ট করিয়া লইয়াছেন ; নতুবা বহমিল, খরজ-পরিবর্তন, এবং মুহুমূহ ষড়্জ-সংক্রমণ (ট্রান্সিশান) প্রভৃতির জটিল কার্য্য সহজ-সাধ্য হয় না।

প্রাচীন হিন্দু গীতে যে সিকি সুরের ব্যবহার ছিল, তাহারও প্রমাণ নাই। বরং না থাকারই অনেক আত্মসঙ্গিক প্রমাণ দৃষ্ট হয়। সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকাকার সিংহভূপাল “সঙ্গীতসময়সার” নামক গ্রন্থ হইতে এই শ্লোক উদ্ধৃত করিয়াছেন, যথা—

“তে তু দ্বাবিংশতির্নাদা ন কঠেন পরিষ্ফুটাঃ ।

শক্যা দর্শয়িতুং তস্মাদ্বীণায়াং তন্নিদর্শনম্ ॥”\*

অর্থাৎ ঐতিহাসিক বীণা যন্ত্র ভিন্ন কঠে উচ্চারণ করা দুঃসাধ্য। আরও ঐ সকল প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থে ১২ প্রকার বিকৃত সুরের বর্ণনা আছে, তাহার একটিও গ্রামের

\* পণ্ডিত কালীচর বৈদ্যবাসীশ ও বাবু সারদা প্রসাদ ঘোষ কর্তৃক প্রকাশিত সংস্কৃত “সঙ্গীত রত্নাকর”, ৪২ পৃষ্ঠা।

কোন বিশ্লেষণিক অন্তরে অর্থাৎ অঙ্কান্তরের মধ্যে সন্নিবেশিত হয় নাই। ইহাতে স্পষ্টই প্রতিপন্ন হইতেছে, যে প্রাচীন সঙ্গীতেও সিকি সুরের ব্যবহার ছিল না। খরজ-পরিবর্তন কার্যে সুরসকল এক শ্রুতি উচ্চ নীচ করার প্রয়োজন হয়; এতদ্বারা এক শ্রুতি উচ্চ নীচ সুরের অল্প ব্যবহার নাই:—যেমন ধ-কে খরজ করিলে তাহার বৃহৎ তৃতীয়, অর্থাৎ স্বাভাবিক গান্ধার, পাইতে সা-কে যতটুকু কড়ি করিতে হয়, নি-কে খরজ করিলে, তাহার রিখব পাইতে সা-কে অধিকতর কড়ি করিতে হয়। ফলতঃ এই দুই প্রকার কড়ি কখনই একত্রে পর পর ব্যবহার হয় না। এত সুস্থ বিচার সুরের উপপত্তি ও গণিতেরই অঙ্গ, কর্তব্যের নহে। যাহা হউক, হিন্দু সঙ্গীতে খরজ পরিবর্তন প্রথা এখনও প্রচলিত হয় নাই, সুতরাং ঐ রূপ তীব্রতম সুরেরও এখন প্রয়োজন নাই।

বাঙ্গলা ‘সঙ্গীতসার’ ও ‘কণ্ঠকৌমুদী’ নামক গ্রন্থদ্বয়ে কোমল ও অতিকোমল ভিন্ন অধিক প্রকার বিকৃত সুর ব্যবহৃত হয় নাই। কিন্তু অতিকোমলেরও প্রয়োজন ছিল না। যে সকল রাগে আরোহণে সর্বদা কোন সুরের পর তৎপরবর্তী কোমল সুরের ব্যবহার হয়,—যেমন সা-এর পর কোমল রি, প-এর পর কোমল ধ, ইত্যাদি—তথায় ঐ রি ও ধ অধিক কোমল বলিয়া বোধ হয়; এবং যেখানে ঐ রূপ আরোহণ নাই, কেবল ঐ কোমলের পর তরিল্পে স্বাভাবিক সুরে অবরোহণ, তথায় তত কোমল বলিয়া বোধ হয় না। অতএব ঐ প্রভেদ মানসিক, বাস্তবিক নহে।

উপপত্তিক বিচারে কড়ি কোমলের নানা প্রকার ভেদ গণ্য হয় বটে; কিন্তু কোন উদ্দেশ্য ব্যতিরেকে যথেষ্টক্রমে অতিকড়ি ও অতিকোমলের ব্যবহার গ্রাহ্য যোগ্য নহে। ইহাতে কেহ এরূপ বলিতে পারেন, যে রচয়িতার ইচ্ছাই উদ্দেশ্য; রাগ রাগিনীর মধ্যে অল্প উদ্দেশ্য আবার কি? এ কথা এখন আর ত্রায়াসুগত হইবে না। হিন্দু সঙ্গীত আজিকার নহে; ইহা পূর্ণ যৌবন প্রাপ্ত হইয়াছে; এবং দর্শন ও বিজ্ঞানের অনেক উপকরণ ইহাতে বর্ত্তিয়াছে; কেবল তাহা বিধিবদ্ধ হওয়ারই অভাব। অতএব বিজ্ঞানের অনুমতি ব্যতিরেকে কোন কার্যই সঙ্গীতে আর গ্রাহ্য যোগ্য হইবে না। প্রাচীন প্রথা বলিয়া এক কথা উঠিতে পারে; কিন্তু গাহা তর্ক ও বিবাদেরই হল; তৎসম্বন্ধে অনেক প্রকার মত ভেদ হইতে পারে, অর্থাৎ পাঁচ জনে পাঁচ রকম বলিতে পারে। অতএব অলীক প্রাচীন প্রথার ভাণ্ডে, সত্য পোঁ রাখিয়া, শিক্ষা ও কর্তব্যের কাঠিঙ্গ অকারণ বৃদ্ধি করা উচিত নহে।

স্বরপ্রাণের মধ্যে কএকটা স্বাভাবিক সুর নব্য শিক্ষার্থীর কণ্ঠে উচ্চারণ করা প্রায়ই কঠিন হয়, ইহা দেখা যায়; যেমন রি, নি, ও। আরোহণে নি, এবং অবরোহণে রি ও ধ বিস্তৃত উচ্চারণ করা কঠিন হয়, অর্থাৎ ঐ সময়ে উহার প্রায়ই কোমল হইয়া পড়ে। ইহার কারণ এই যে, খরজের উচ্চারণে মিলের

সম্পর্ক অতি দূর। অতএব ঐ কাঠিগ্র দূর হওয়ার এক সহুপায় নিম্নে প্রদর্শিত হইতেছে।

নি প-এর সম্পর্কে উচ্চারিত হইলে বিস্তৃত হয়, কেননা নি প-এর বৃহত্তীয়, অর্থাৎ পূর্ণ গাক্কার; অতএব প-কে সা মনে করিয়া, তাহা হইতে গ-এর ত্রায় চড়াইলে বিস্তৃত নি হইবে।

রি সতত একই নিয়মে উচ্চারিত হইলে বিস্তৃত থাকে না; উহা বিস্তৃত উচ্চারণের জন্ত ম, প, ও ধ-এর সহিত মিল রাখিতে হয়; তাহাতে রি কখন গ্রামের পূর্ব প্রকাশিত ৫৩ অংশের এক অংশ নিম্ন, কখন এক অংশ উচ্চ করিতে হয়। ম ও ধ-এর সম্পর্কে রি উচ্চারিত হইলে, তাহাকে এক অংশ নামাইতে হইবে, তখন রি সা হইতে ৮ অংশ উচ্চ হইবে; তাহা হইলে রি ম-এর পূর্ণ ধৈবত, কিম্বা ধ-এর পূর্ণ মধ্যম হইবে। কিন্তু প-এর মিলে উচ্চারিত হইলে, রি তাহার স্বাভাবিক তীব্র ভাবেই থাকিবে; কেননা সে অবস্থায় রি প-এর পূর্ণ পঞ্চম। ধ ও ম যে সকল রাগের জ্ঞান (বাদী), অর্থাৎ অধিক ব্যবহার হয়, সেই সকল রাগে অবরোহণে ধ কিম্বা ম-এর পর রি উচ্চারণ সময়ে, ইহাকে এক অংশ নিম্ন করিতে হইবে।

ধ-স্বরও দুই ওজ্ঞানে ব্যবহৃত হইবে: ম-এর মিলে উচ্চারিত হইলে উহার বাহা স্বাভাবিক ওজ্ঞান, প হইতে ৮ অংশ উচ্চ, তাহাই থাকিবে; ম যে সকল রাগের জ্ঞান; এবং যাহাতে কড়ি-ম নাই, তাহাতে ম-এর পর সর্বদা ধ উচ্চারিত হইলে, উহা স্বাভাবিক নিম্ন ভাবেই থাকিবে; কারণ ঐ ধ ম-এর পূর্ণ গাক্কার। স্বাভাবিক রি-এর সম্পর্কে ধ উচ্চারণ করিতে হইলে, ধ-কে এক অংশ চড়াইয়া লইতে হয়, নতুবা ইহা রি-এর পূর্ণ পঞ্চম হয় না। যে সকল রাগে কড়ি ম ও প সর্বদা উচ্চারিত হয়, তাহাতেও ধ ঐ তীব্র ভাবে ব্যবহৃত হইবে; কারণ কড়ি-ম ও প সর্বদা একত্রে গীত হইলে, তাহা স্বভাবতঃ নি ও সা-এর ত্রায় অন্তর্ভূত হয়, কেননা কড়ি-ম হইতে প-এর অন্তর নি হইতে সা-এর অন্তরের ত্রায় অর্ধান্তর। অতএব প-কে ধরজ মনে করিয়া ধ-কে ঐ ধরজের রিখবের ত্রায় উচ্চ না করিলে স্বাভাবিক হয় না; তখন প হইতে ধ ৯ অংশ উচ্চ হয়। ধ-এর এই তীব্র ভাবের সহিত ধরজের সুরমিল না থাকাতাই, উহা স্বাভাবিক গ্রামে সন্নিবেশিত হয় নাই।

স্বাভাবিক গ্রামের রি ও ধ সম্বন্ধে উল্লিখিত রূপ ব্যবস্থা বিজ্ঞান ও যুক্তি, উভয় সঙ্গত হয় বটে, কিন্তু উহাতে এরূপ আপত্তি উঠিতে পারে যে, গ্রামের ৫৩টা স্বর অংশের এক এক অংশ উচ্চ ও নীচ যে কড়ি-ধ ও নিম্ন-রি, তাহা অনুধাবন পূর্বক সাধনা করা সহজ সাধ্য নহে। কিন্তু বাস্তবিক তাহা কঠিন নহে। কারণ, বিস্তৃত রূপ স্বরগ্রাম উচ্চারণের সাহায্যার্থ প্রথমে সর্বদা এরূপ বস্তুর সহযোগে স্বরসাধনা করা উচিত, যাহাতে গ্রামের সাত স্বরই পাওয়া যায়। সেই বস্তু ধ বাজাইয়া তাহার



সহিত মিল করিয়া রি উচ্চারণ করিলে, সেই রি সহজেই এক অংশ নির হইয়া পড়ে; এবং স্বাভাবিক রি বাজাইয়া তাহার মিলে ধ উচ্চারণ করিলে, সেই ধ সহজেই এক অংশ কড়া হইয়া পড়ে। প বাজাইয়া তাহার মিলে রি উচ্চারণ করিলে, সেই রি স্বভাবতই একাংশ কড়া হয়; এবং ম বাজাইয়া ধ উচ্চারণ করিলে, সেই ধ স্বভাবতই একাংশ নির হয়, ইত্যাদি। যত্নে বাদিত অত্যন্ত সুরের সহিত মিলবোগ ভিন্ন স্বর গ্রামের কোন সুরই কাঁচা গায়কের পক্ষে বিত্ত উচ্চারণ করা সহজ সাধ্য নহে।



## ৫ম. পরিচ্ছেদ :—স্বরলিপিতে সুরের স্থায়ী- কালজ্ঞাপক সংকেত।



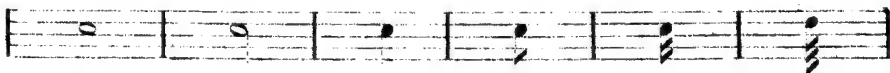
কঠে যে কোন সুর উচ্চারণ করা যায়, তাহাতে কিছু না কিছু সময় ব্যয় হইয়া থাকে। সেই সময় বা কালকে মাপিবার জ্ঞ যে একটি স্বরকাল আদর্শ স্বরূপ নির্দিষ্ট করিয়া লইতে হয়, তাহার নাম “মাত্রা”। গানের প্রত্যেক সুর ঐ আদর্শ কালের পরিমাপানুসারে কখন এক-মাত্র, কখন দ্বি-মাত্র, কখন অর্দ্ধ-মাত্র, এই রূপে ভিন্ন ভিন্ন প্রকারে স্থায়ী হইয়া থাকে; সাধারণতঃ হ্রস্ব কালকে লঘু, এবং দীর্ঘ কালকে গুরুকাল বলে। সার্বম্বরলিপিতে সুরের ঐ প্রকার বিভিন্ন স্থায়িত্বের লিখন সংকেত নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে। যথা—

এক-মাত্র কাল স্থায়ী সুরের সংকেত এই রূপ (স:), অর্থাৎ সুরের গাত্রে দুই বিন্দু (কোলন)। স:—: ইহার অর্থ দুই মাত্রা; স:—:—: ইহার অর্থ তিন মাত্রা, &দি; ঐ ক্ষুদ্র কসিহারা পূর্ব সুরের দীর্ঘতা বুঝায়। (স.স:) ইহা দ্বারা দুইটি অর্দ্ধ মাত্রা বুঝায়, অর্থাৎ একটি বিন্দুদ্বারা এক-মাত্র কালটি দুই সমান ভাগে বিভক্ত হইল। স.স. ইহা দ্বারা দুইটি সিকি মাত্রা বুঝায়, অর্থাৎ একটি কমা চিহ্ন দ্বারা অর্দ্ধ মাত্র কালটি দুই সমান ভাগে বিভক্ত হইল, তাহা হইলেই সিকি মাত্রা হইল। (স.স.স.স:) ইহা দ্বারা চারিটি সিকি মাত্রা বুঝায়; প্রত্যেক দুই সিকিতে একটি অর্দ্ধ মাত্রা পূর্ণ হয় বলিয়া, দুইটি সিকি মাত্রার পর কমা চিহ্ন না দিয়া, অর্দ্ধ মাত্রা জ্ঞাপক এক বিন্দু বেগুয়া যায়; ঐ প্রকার দুই বেগুয়া সিকি মাত্রার এক মাত্রা কাল পূর্ণ হওয়াতে, তদ্বার এক মাত্রা জ্ঞাপক কোলন চিহ্ন দিতে হয়।

যে স্থলে সুরের গাত্রে কোন চিহ্ন না থাকিবে, তথায় অর্ধ-সিকি অর্থাৎ দু-আনী মাত্রা, কিম্বা মাত্রার অষ্টমাংশ বুঝাইবে; যথা (সস,) ইহা দ্বারা দুইটি একাষ্টমী অর্থাৎ দুইটি দু-আনী মাত্রায় এক চতুর্থ-মাত্রা কাল বুঝাইল। সস, স.স : ইহাতে দুই অষ্টমাংশ, একটা সিকি, ও একটা অর্ধ মাত্রা বুঝাইল। কঠ-সঙ্গীতে মাত্রার অষ্টমাংশ অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর ভগ্নাংশ ব্যবহার হয় না, তজ্জন্ত অষ্টমাংশের স্থানে কোন চিহ্ন প্রয়োগ হইবে না, কেননা বহুবিধ সংকেত প্রয়োগে লিখন প্রণালী কেবল জটিল ও জবড়জং হয়; তাহা হওয়া উচিত নয়। যে স্থলে কোন নিমেষস্থায়ী সুরের কাল পরিমাণ নিশ্চয় করা যায় না, তথায়ও ঐ রূপ মাত্রা চিহ্ন হীন স্বরাকর ব্যবহার হইবে।

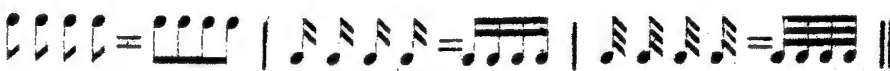
খণ্ড মাত্রার আরো উদাহরণ যথা,—স-স : ইহাতে একটা বার-আনী, অর্থাৎ তিন চতুর্থ, ও একটা সিকি মাত্রা; স,স.- : ইহাতে একটা সিকি ও একটা তিন চতুর্থ মাত্রা; স,স,-,স : ইহাতে একটা সিকি, একটা অর্ধ, ও একটা সিকি মাত্রা, স.-,সস : ইহাতে একটা তিন চতুর্থ ও দুইটি একাষ্টম মাত্রা। স,-স.স : ইহাতে একটা তিনাষ্টম অর্থাৎ ছয় আনী, একটা একাষ্টম, ও একটা অর্ধ মাত্রা। উণ্টা কমা (,) চিহ্নদ্বারা মাত্রার তৃতীয়াংশ বুঝাইবে; যথা স,স,স.; ইহা দ্বারা তিনটি এক তৃতীয় মাত্রা বুঝাইল; স,-,স : ইহাতে একটা দুই তৃতীয় ও একটা এক তৃতীয় মাত্রা; স,স,- : ইহাতে একটা এক তৃতীয় ও একটা দুই তৃতীয় মাত্রা বুঝাইল। সাংকেতিক স্বরলিপিতে সুরের ঐ প্রকার ভিন্ন ভিন্ন স্থায়িত্বের লিখন সংকেত কিরূপ, তাহা নিম্নে প্রকটিত হইতেছে।

সাংকেতিক স্বরলিপিতে মঞ্চস্থ সুর-স্রবক বিন্দু গুলির আকৃতিভেদে সুরের স্থায়িত্ব ভেদ, অর্থাৎ ব্রহ্ম-দীর্ঘতার ভেদ হয়। সুর সমূহের বিভিন্ন স্থায়ী কালের মধ্যে, ছয়টি স্থায়িত্বকে প্রধান করিয়া, সেই ছয় প্রকার স্থায়িত্বের ছয়টি বর্ণ ব্যবহৃত হইয়া থাকে; তাহাদের নাম ও আকৃতি যথা :—



মণ্ডল।      বিশদ।      মেচক।      কোণিক।      দ্বিকোণিক।      ত্রিকোণিক।

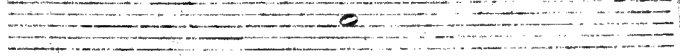
ঐ বর্ণ গুলির পুচ্ছে উপর নীচে, দুই দিকেই দেওয়া যায়; যথা &দি।  
এং কোণ-বিশিষ্ট ঊক্ত শেষ তিনটি বর্ণ একত্রে ব্যবহৃত হইলে, কোণের সংখ্যানুসারে স্থল রেখা দ্বারা তাহাদিগকে পুচ্ছে পুচ্ছে যোগ করিয়া যমকিত করা হয়, যথা :—



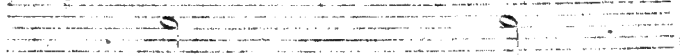
উক্ত কোণ-বিশিষ্ট বর্গগুলি কোথায় ঐ প্রকার মোটা সরল রেখাঙ্কন সম্বন্ধিত হইবে, এবং কোথায় বা পৃথক পৃথক থাকিবে, তাহার নিয়ম পর পক্ষিচ্ছেদে উল্লেখ্য।

উক্ত মণ্ডল, বিশদ, প্রভৃতি ছয়টি বর্ণের আনুপাতিক পরিমাণ এইরূপ, যথা :-

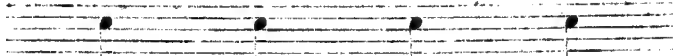
এক মণ্ডলে



দুই বিশদ,  
কিছা



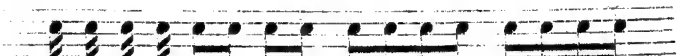
চারি মেচক,  
কিছা



আট কোণিক,  
কিছা



বোল ত্রিকোণিক,  
কিছা



বত্রিশ ত্রিকোণিক।



উল্লিখিত কোন দুইটি বর্ণ যদি সমান্তর হয়, অর্থাৎ মঞ্চের উপর একই রেখা কিছা একই ঘরে স্থাপিত হয়, এবং তাহাদের মধ্যে যদি ছেদ থাকে, তাহা হইলে তাহাদের মন্তকে বে বক্র রেখা প্রয়োগ করা যায়, তাহার নাম “যোজক”, যথা :-



এই প্রকার যোজিত উভয় সুরের কাল পর্য্যন্ত কেবল একটা ধ্বনি দীর্ঘ উচ্চারিত হইবে।

কোন বর্ণের পরে একটা ক্ষুদ্র বিন্দু স্থাপন করিলে, সেই বিন্দুতে ঐ বর্ণের অঙ্ককাল বহিরা বিন্দুবৃত্ত বর্ণটি দেড়গুণ দীর্ঘ হয়, এবং দুইটি বিন্দু প্রয়োগ করিলে, দ্বিতীয় বিন্দুতে প্রথমটির অঙ্ককাল যোগ হইয়া, দ্বিবিন্দু বৃত্ত বর্ণ পোনে দুই গুণ দীর্ঘ হয় যথা :-



সকল অক্ষর দ্বারা গীতাদির মধ্যে কণিক নিস্তব্ধতা ব্যক্ত হয়, তাহাদিগকে “বিরাম” কহা যায়। বিরামও প্রধানতঃ ছয় প্রকার, যথা,—



মণ্ডল-বিরাম, বিশদ-বিরাম, মেচক-বিরাম, কোণিক-বিরাম, ত্রিকোণিক-বিরাম, বক্রিকোণিক-বিরাম

\* মেচক বিরাম (একমাত্র বিরাম) অল্প চিহ্নে ব্যবহার হয়। প্রকাশক।





বিরামের গানে এক বা দ্বিবিন্দু প্রয়োগ করিলে, তাহাও দেড়গুন, বা পেমেনে দ্বি-গুন দীর্ঘ হয় ।

উল্লিখিত বর্ণ সমূহ দ্বারা স্বরের স্থায়ী কালের কেবল অর্দ্ধ-বিংশ ভাগের সংকেত প্রদর্শিত হইল। কালের তিন ভাগ লিখিবার জন্য, অর্থাৎ যেমন বিশদ, মেচক প্রভৃতিকে সমান তিন বা ছয় প্রভৃতি ভাগ করার জন্য যে নূতন ভিন্ন বর্ণ ব্যবহার হয়, তাহা নহে; কারণ অধিক চিহ্ন ও নামে স্বরলিপি অতিশয় জটিল ও দুর্লভ হইয়া পড়ে। অতএব কালের তিন তিন ভাগ প্রদর্শনার্থ যে সংকেত অবলম্বিত হইয়া থাকে, তাহা অতীব সরল।—বিশদের কালকে দুই ভাগ করিলে যেমন দুইটা মেচক লিখা যায়, তাহাকে তিন ভাগ করিলে তেমনি তিনটা মেচক লিখা যায়; মেচকের কালকে তিন ভাগ করিলে তিনটা কোণিক লিখা যায়; কিন্তু সেই তিন বর্ণের মন্তকে বক্র রেখা-শীর্ষক একটা (৩) তিন লিখিয়া তিন ভাগের সংকেত করা হয়। যথা :—



ঐ সংকেতের সাধারণ ব্যাখ্যা এই, যে ঐ ৩ চিহ্নিত সমমাত্রিক বর্ণ ত্রয়ের দুইটির কালে ঐ তিনটা বর্ণ সমান উচ্চারিত হইবে।

 ইহাতে মেচকের একটি দুই তৃতীয়, ও এক তৃতীয় অংশ।

 ইহাতে কোণিকের একটি দুই তৃতীয় ও এক তৃতীয় অংশ।



এই প্রকার ৬ চিহ্নিত সম মাত্রিক বর্ণ ছয়টির চারিটির কাল মধ্যে ঐ ছয়টা বর্ণ সমস্থায়ী হইবে। ছয়টা বিকোণিক থাকিলে, একটি মেচকের কালে তাহা উচ্চারিত হইবে; ছয়টা কোণিক থাকিলে, একটি বিশদের কালে তাহা উচ্চারিত হইবে, ইত্যাদি।

মাত্রার সমান পরিমাণানুসারে স্বরের বিভিন্ন স্থায়িক পরিমাণের অভ্যাস করণার্থ নিম্ন লিখিত উপদেশের প্রতি প্রথম শিক্ষার্থীর মনোযোগ করিতে হইবে। প্রথমত ভূমিতে অঙ্কলীকারা সহজে সমান সমান আঘাত দিয়া, তাহারই প্রত্যেক আঘাতকে এক মাত্রা রূপে গ্রহণ করিবে; সেই আঘাতের এক একটীর কালে হয় স্বর উচ্চারিত হইবে, তাহা এক মাত্রা; তাহার দুইটির কালে যে স্বর উচ্চারিত

হয়, তাহা দুই মাত্রা ; তিনটির কালে উচ্চারিত হয় তিন মাত্রা, এই রূপ বুঝিতে হইবে। দুই, তিন কিম্বা ততোধিক আঘাতের কাল পর্য্যন্ত একটা স্বর উচ্চারিত হওয়ার নিয়ম এই :—মনে কর, যদি সা শব্দের কালকে দুই কিম্বা তিন আঘাত পর্য্যন্ত স্থায়ী করিতে হয়, তাহা হইলে প্রথম আঘাতে সা বলিয়া, দ্বিতীয় আঘাতের উপর আ উচ্চারণ করিবে, যথা সা-আ, তাহা হইলে দ্বিমাত্রিক সা হইবে ; আবার প্রথম আঘাতে সা উচ্চারিয়া, দ্বিতীয় আঘাতে আ, তৃতীয় আঘাতেও আ, যথা সা-আ-আ বলিলে, ত্রি-মাত্রিক সা হইবে। অতএব একাধিক আঘাতের কাল পর্য্যন্ত কোন অক্ষর স্থায়ী করিতে হইলে, প্রথম আঘাতে সেই অক্ষর উচ্চারণ করিয়া, উহাতে আ-কার, ই-কার, উ-কার বা ও-কার, যে কোন স্বর যুক্ত থাকে, পরবর্তী আঘাতের সময় সেই সেই স্বরই কেবল উচ্চারিত হয় ; যেমন তিন মাত্রিক রি, কিম্বা টু, কিম্বা গো বলিতে হইলে, রি-ই-ই, টু-উ-উ, গো-ও-ও, এই রূপ উচ্চারণ করিতে হয়।

অর্দ্ধ কিম্বা সিকি-মাত্রিক স্বর একটা কখন একাকী ব্যবহৃত, ও উচ্চারিত হয় না ; কেননা মাত্রা নির্দর্শক আঘাত এক একবার ব্যতীত কখনই অর্দ্ধবার কিম্বা সিকিবার দেওয়া হইতে পারে না। একাঘাতের কাল মধ্যে দুইটা ধ্বনি সমান সমান কালে উচ্চারিত হইলে, তৎ প্রত্যেককে অর্দ্ধ মাত্রিক বলা যায় ; এবং সমকাল স্থায়ী চারিটা ধ্বনি হইলে তৎ প্রত্যেকের নাম সিকি মাত্রিক হয়। সুতরাং মাত্রা ভগ্ন রূপে ব্যবহৃত হওয়া আবশ্যক হইলে, দুইটা অর্দ্ধ মাত্রিক, কিম্বা চারিটা সিকি মাত্রিক, অথবা একটা অর্দ্ধ মাত্রিক ও দুইটা সিকি মাত্রিক, এই প্রকার বর্ণই একত্রে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। ছন্দের মধ্যে যে স্থলে কোন একটা ভগ্ন মাত্রিকের ব্যবহার হয়, তথায় এক মাত্রার অবশিষ্ট কাল পূরণার্থ তৎকাল ব্যাপক আর একটা, বা তৎপরিমিত একাধিক ভগ্ন মাত্রিক অবশ্যই থাকে। যে স্থানে বর্ণের অকুলান হইতেছে, অথচ মাত্রা বা ছন্দ পূর্ণ হয় নাই, তথায় নিস্তদ্ধতা দ্বারা অবশিষ্ট কাল টুকু পরিপূর্ণ করিতে হইবে ; যথা স. : ইহাতে অর্দ্ধ মাত্রা সা, ও অর্দ্ধ মাত্রা নীরব বুঝিতে হইবে। সারগম স্বরলিপিতে কমা, বিন্দু, ও কোলন সমূহের মধ্যবর্তী স্থান শূন্য থাকিলে, তথায় তৎ কালানুসারে নীরবই থাকিতে হইবে।





স্বরের স্থায়িত্বজ্ঞাপক পূর্ব লিখিত প্রধান ছয়টা বর্ণের কোন একটিকে মাত্রা রূপে গ্রহণ করিয়া বিভিন্ন বর্ণের স্থায়িত্ব পরিমাণ করিতে হয়। সচরাচর কোন গানে যেচক ও কোন গানে কোণিক মাত্রা রূপে গৃহীত হইয়া থাকে। যে স্থানে যেচক মাত্রা হয়, তথায় মণ্ডল হয় চতুর্মাত্রিক, বিশদ হয় দ্বি-মাত্রিক, কোণিক হয় অর্দ্ধ মাত্রিক, দ্বি-কোণিক হয় সিকি মাত্রিক, ইত্যাদি। সেখানে কোণিক মাত্রা হয়, তথায় বিশদ হয় চতুর্মাত্রিক, যেচক হয় দ্বি-মাত্রিক, দ্বি-কোণিক হয় অর্দ্ধ-মাত্রিক, ইত্যাদি। কোথায় যেচক মাত্রা, ও কোথায় বা কোণিক মাত্রা হয়, ইহা

জ্ঞাপনার্থ গানের প্রথমেই কৃষ্ণিকার পার্শ্বে ( ৩ ৫ ) এই প্রকার ভগ্নাংশের স্থায় অঙ্ক লিখিত থাকিবে ; তাহার বৃত্তান্ত তালের পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য ।




সার্বম লিপির সহিত সাংকেতিক লিপির মাত্রার গিল দেখাইয়া, বিভিন্ন বর্ণের স্থায়িত্ব পরিমাণ করার অভি্যাসার্থ, নিম্নে কতকগুলি কাল-সাধন প্রদত্ত হইতেছে । ইহাতে কোথাও চারি, কোথাও তিন, কোথাও দুই মাত্রা অন্তরে ছেদদ্বারা পদ বিভাগ করা হইয়াছে । ( ১৪শ পরিচ্ছেদে পদ বিভাগের বৃত্তান্ত দ্রষ্টব্য । )

### চতুর্মাত্রিক ও দ্বি-মাত্রিক ছন্দ ।

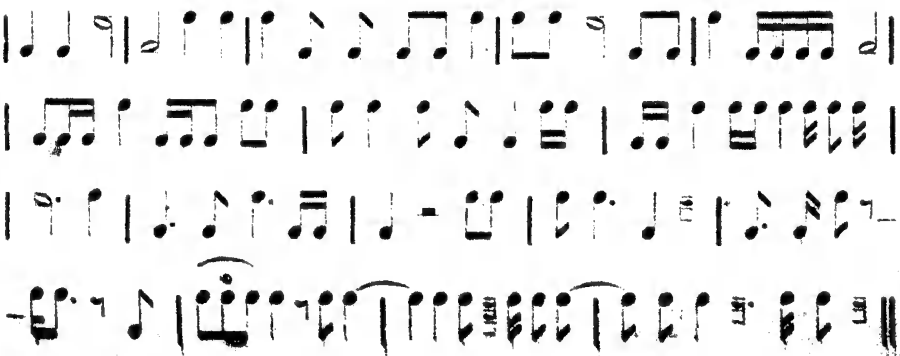
মেচক মাত্রা :—

এক মাত্রিক ।	দ্বি-মাত্রিক ।	ত্রি-মাত্রিক ।	চতুর্মাত্রিক ।
			
সা : সা : সা : সা	সা : — : সা : —	সা : — : — : সা	সা : — : — : —

অর্দ্ধ মাত্রিক ।	সিকি মাত্রিক ।
	
সা .সা : সা .সা : সা .সা : — .সা	সা , সা .সা , সা : সা , সা . - , সা

তৃতীয় মাত্রিক ।	পেড় মাত্রিক ।	পোন, সিকি, ও অষ্টম মাত্রিক ।
		
সা .সা .সা : সা .সা	সা : .সা : সা ; .সা .সা	সা . - , সা : সা . - , সা সা ॥


নিম্ন লিখিত সাধনের প্রত্যেক সুরে—‘সা’—এই শব্দ উচ্চারণ করিয়া ভিন্ন ভিন্ন কালের স্থায়িত্ব পরিমাণ কর ।




না : না	না :-	না : না	:- না	না :-	:- : না : না না
না না :- না	না না : না না	না : না	না না না না : না		
না :- না	না :- না : না না	: না	না না না : না না না		
না :- না না	না না না না না না : না :- না না	না না না : না			
না না না : না :- না	না :- ॥				

### ত্রিমাত্রিক ছন্দ ।




নিম্ন লিখিত সাধন গুলিতে তিন তিন মাত্রা অঙ্করে পদ বিভাগ করা হইয়াছে ।

মেচক মাত্রা—   
 | সা : সা : সা | সা :- : সা | সা সা : সা :- সা | সা :- :- ॥

  
 | সা : সা সা : সা | সা : : সা | সা সা : সা সা : সা সা | সা :- : ॥

কৌণিক মাত্রা—   
 | সা : সা : সা | সা :- : সা | সা সা : সা :- সা | সা :- :- ॥

নিম্ন লিখিত সাধন 'না' শব্দ যোগে উচ্চারিত হইয়া কালের পরিমাণ হইবে ।

না : না : না	না :- : না	না : না :-	না :- :-	:- : না
না না : না : না না	না :- না : না না :-	না : না :- না		
না না না : না না না : না না না	না : : না			
না : না : না না না না	না না না : না : ॥			

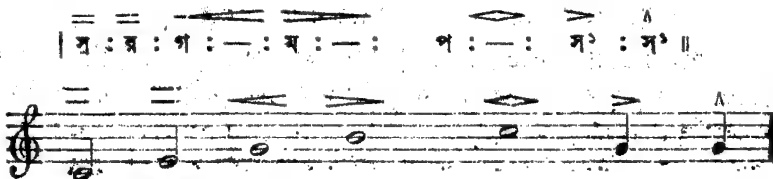
## ৬ষ্ঠ. পরিচ্ছেদ :—গানের অলঙ্কার।



সঙ্গীতের সমস্ত অলঙ্কার কণ্ঠ ভঙ্গী হইতে উৎপন্ন হইয়াছে; সেই ভঙ্গী সুরের প্রবলতা ও মুহূর্ত্তার উপরই অধিক নির্ভর করে। ভঙ্গীহীন গান এক ঘেয়ে, এবং অতিশয় নীরস ও নিস্তেজ। যে বিচিত্রতা সঙ্গীতের জীবন, তাহা ঐ ভঙ্গী ব্যতীত সম্ভাবিত নহে। সেই ভঙ্গী গানের পড়ের রস-ভাবের উপর নির্ভর করে। পাকা গায়ক নাট্রেই ভঙ্গী করিয়া গাইয়া থাকেন বটে। কিন্তু ওস্তাদেরা প্রায়ই নিরক্ষর জ্ঞাত উপযুক্ত স্থানে সুর প্রবল ও মুহূর্ত্ত করার রহস্য অবগত না থাকাতে, তাহার নিয়ম বিধিবদ্ধ হয় নাই; যাঁহার যে রূপ ইচ্ছা ও রুচি, তিনি সেই রূপ করিয়াই গাইয়া থাকেন। ১২শ পরিচ্ছেদে এই বিষয় বিস্তারিত রূপে বিতর্কিত হইয়াছে।

আলোক ও ছায়া যেমন চিত্রের জীবন, উন্নত প্রকৃতির (আর্টিষ্টিক) গানেও তদ্রূপ সুরের ‘আলোক’ ও ‘ছায়া’ বিশেষ প্রয়োজন; তাহা সুরের বলের তারতম্যের উপরই নির্ভর করে। সুরের বলভেদেরও সংখ্যা হইতে পারে না; তন্মধ্যে চারি প্রকার প্রদান; যথা—সমবল, এই = সংকেত; বৃদ্ধিত বল, এই <— সংকেত; হ্রাস বল, এই >— সংকেত; এবং ক্ষীতি, এই <— সংকেত। <— ইহার তাৎপর্য্য মুহূর্ত্ত হইতে ক্রমশঃ বল বৃদ্ধি; >— ইহার তাৎপর্য্য প্রবল হইতে ক্রমশঃ মুহূর্ত্ত। ক্ষীতনের অর্থ এই,—সুরকে প্রথমে মুহূর্ত্ত আরম্ভ করিয়া ক্রমে বল বৃদ্ধি করতঃ মধ্যে বোলন্দ অর্থাৎ প্রবল করিতে হয়, তৎপরে আবার ক্রমে বল হ্রাস করতঃ মোলায়ম করিয়া, অতি মুহূর্ত্ত ভাবে শেষ করিতে হয়। সুরের ক্ষীতন অর্থাৎ ফুলাই অতি মনোহর কার্য্য। কণ্ঠ সাধনার দোষে অনেক বিখ্যাত গায়কেও ঐ স্বর ভূষণটা আদায় করিতে পারেন না, এবং তাহার মর্ম্মও অবগত নহেন। ক্ষুদ্র এই > কিম্বা এই ^ চিহ্ন দ্বারা প্রশ্বসন, অর্থাৎ প্রবল স্বরন (accent) বুঝায়।

সুরের উল্লিখিত রস সূচক সংকেত সকল সার্গম ও সাংকেতিক উভয় স্বরলিপিতেই ব্যবহৃত হইবে। উহার সুরের শিরোদেশেই সচরাচর আদিষ্ট হইয়া থাকে; যথা,—

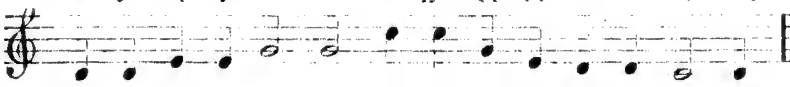




সুরের বল ভাবার অক্ষর দ্বারাও সংকেতিত করা যায়, অর্থাৎ বিভিন্ন বল বোধক শব্দের আভ্যন্তর যোগে বল ভেদ লিখা যায়। যথা :—মৃদু মৃ, প্রবলের ব, হ্রস্বের হ, ইত্যাদি। সুরের মন্তকে এই (ব) কিম্বা (f) প্রয়োগ দ্বারা সুরের প্রবলতা; (মৃ) কিম্বা (p) দ্বারা মৃদুতা\*; (বৃ) দ্বারা বৃদ্ধি; এবং (হ) দ্বারা হ্রস্বের হ্রাস বুঝাইবে। দুইটি (বব) কিম্বা (ff) দ্বারা অতীব প্রবল; দুইটি (মৃমৃ) কিম্বা (pp) দ্বারা অতীব মৃদু বা ক্ষীণ বুঝাইবে। মধ্য বলের জন্য এই (ম) কিম্বা (m) সংকেত; (mf) দ্বারা মধ্য প্রবল; (mp) দ্বারা মধ্য মৃদু বুঝাইবে। এই সকল সংকেতও উভয় স্বরলিপিতে ব্যবহার হইবে। যথা—

ব f মৃ p বৃ... হ.. ব ff মৃমৃ pp ম m mf mp  
 স : স : গ : গ : প : — : প : — : স : স : প : গ : র : র : স : — : স ;

ব f মৃ p বৃ... হ... ব ff মৃমৃ pp ম m mf mp



এতদ্ব্যতীত আর এক জাতি অলঙ্কার সঙ্গীতে ব্যবহৃত হয়, তাহাদিগকে আশ্, মিড়, কম্পন, ও গিটকারী কহে। ইহাদের সংস্কৃত সংজ্ঞা ব্যবহার নাই; সংস্কৃত গ্রন্থে ইহারা সকলেই “গমক”-এর প্রকার-ভেদ বলিয়া বর্ণিত আছে। (১২শ পরিচ্ছেদ দেখ।) উহাদের অর্থ ও সাধন নিয়ম নিম্নে ব্যাখ্যিত হইতেছে।

**আশ্** :—গানের কথার একটা অক্ষরে দুই বা ততোধিক সুর উচ্চারণ করাকে “আশ্” কহা যায়। সার্বগম স্বরলিপিতে সুর সমূহের নিম্নে একটা সরল রেখা আশের সংকেত। সাংকেতিক স্বরলিপিতে সুর সমূহের নীচে বা উপরে একটা বক্র রেখা প্রয়োগ দ্বারা উহা সংকেতিত হইয়া থাকে। যথা—

| স . র : গ . গ  
রা ..... ম



রা - - ম, কা - - লী

\* বাঙ্গলা বর্ণাপেক্ষা f (forte), p (piano), m (mezzo), এই সকল ইতালীয় বর্ণ অধিক সুদৃষ্ট জন্ত, ইহারাই আবশ্যক মত স্বরলিপিতে ব্যবহৃত হইবে।

প্রসিদ্ধ ইতালীয় ভাষায় forte (ফোর্টে) শব্দের অর্থ প্রবল, piano (পিয়ানো) শব্দের অর্থ মৃদু, mezzo (মেডজো) শব্দের অর্থ মধ্য। স্পষ্টই দেখা যাইতেছে, যে উহাদের মূল লাতিন কোর্টিস (fortis), প্লানুস (planus), ও মেডিয়ুস (medius), এবং যথাক্রমে সংস্কৃত ক্ষুণ্ণী, পেলব (নরম), ও মধ্য, একই প্রাচীন ধাতু হইতে সম্বৃত্ত হইয়াছে।

আশযুক্ত স্বর সমূহের মধ্যে মধ্যে কখন বিচ্ছেদ হইবে না; উহাদিগকে এক নিশ্বাসে লাম্বিক রূপে উচ্চারণ করিতে হইবে। উক্ত উদাহরণে রা বর্ণ সা-এ উচ্চারিত হইয়া, ঐ সা-এর আ-যোগে রি-গ উচ্চারণ হইবে। এই প্রকার যে অক্ষরে যে স্বর প্রযুক্ত থাকিবে, তৎ সহকারেই আশযুক্ত স্বর সকল উচ্চারিত হইবে।

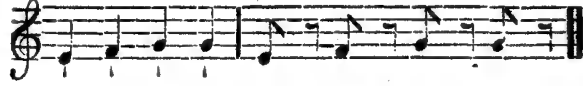
সাংকেতিক লিপির কোণিক, বিকোণিক প্রভৃতি কোণ-বিশিষ্ট স্বরগুলি গানের একটা অক্ষরে, আশ যোগে, উচ্চারিত হইলে, তাহাদিগকে যোটা রেখা দ্বারা যমকিত করিয়া লিখিতে হয়; তখন আর পৃথক আশ চিহ্ন—বক্র রেখা—প্রয়োগ না করিলেও চলে।\* যেখানে প্রত্যেক স্বর গানের প্রত্যেক অক্ষরে উচ্চারিত হয়, তথায় কোণ-বিশিষ্ট স্বরগুলি পৃথক পৃথক লিখিত হইয়া থাকে। যথা :—



রা - - ম, ন - ব ঘ - ন, দা - - - শ - র - থী

আশের বিপরীত “অলগ” উচ্চারণ, অর্থাৎ প্রত্যেক স্বরোচ্চারণের পরই ক্ষণিক বিচ্ছেদ দেওয়া। তাহার সংকেত স্বরের মস্তকে এই প্রকার (') তিলক বিন্দু চিহ্ন।\* তিলকযুক্ত স্বর অর্দ্ধ কাল মাত্র ধ্বনিত হইয়া, বাকী অর্দ্ধ কাল নিস্তর থাকে; যথা—

| গ : ম | গ : ম. |



এই লিখার এই উচ্চারণ

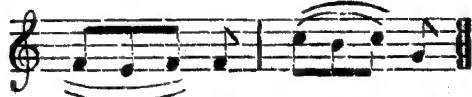
এই লিখার

এই উচ্চারণ

হিন্দুস্থানী সংগীতে অলগ উচ্চারণ প্রায় ব্যবহার নাই।

মিড় :—অতি ঘন সংলগ্ন যে আশ, তাহাকে মিড় বলা যায়। তাধ্বরার তারে দা দিয়াই কাণে পাক দিলে, গেআও করিয়া ধ্বনি বেরগ ক্রমশঃ উচ্চ, কিম্বা নীচ হয়, তাহাই মিড়ের আওআজ। শৃংগালের রবে মিড় প্রসিদ্ধ। মিড়েও এক অক্ষর যোগে দুই তিন স্বর উচ্চারিত হয়। সার্বগম স্বরলিপিতে স্বরের নিম্নে দ্বিধ সরল রেখা মিড়ের সংকেত; এবং সাংকেতিক স্বরলিপিতে দ্বিধ বক্র রেখা মিড়ের সংকেত। যথা,—

| স . ন : স . স |  
রা ..... ম



রা - - - ম, কা - - লী

\* কঠ সঙ্গীতের জন্ত সাংকেতিক লিপিতে গানের কথার উক্ত গুণ লিখিবার সময় এইরূপ পৃথক আশ চিহ্ন—বক্র রেখা বা দিলেও চলে। কিন্তু যন্ত্র সঙ্গীতের জন্ত গতে, কোণগুলি যমকিত করা বা না করা, গুণ প্রকাশকের ইচ্ছাধীন। এরূপ স্থলে যমকিত কোণে আশ বুঝায় না। গতের আশ বিশেষের ছন্দ বুঝাইবার উদ্দেশ্যে, কতকগুলি স্বরের কোণ যমকিত করিয়া, শুদ্ধ করিয়া দেখানর রীতি ইউরোপীয় সঙ্গীতে আছে। কিন্তু যন্ত্র সঙ্গীতের গতে আশ বুঝাইতে হইলে, আশ চিহ্ন (বক্র রেখা) দেওয়া ইউরোপীয় মতে আবশ্যিক। প্রকাশক

। स. र : ग ।  
 \_\_\_\_\_  
 डा .....



ডা ... রা ...

উক্ত প্রথম সুর সা-এ মিজ্রাবের আঘাত জ্ঞাত, উহা যে প্রকার বলে রণিত হয়, রি ও গ-এর স্রুতিতে সে বল আর থাকে না ; ইহার অতীব নরম ও ক্ষীণ হইয়া যায়। অতএব কণ্ঠে একাক্ষর যোগে ভিন্ন ভিন্ন সুর যে ভাবে উচ্চারিত হয়, সেতারাদি যন্ত্রে কণ্ঠের ঐ কার্যের অনুকরণ করিতে হইলে, পর্দার উপর বায়ু হস্তের অঙ্গুলী দ্বারা তার টানিয়া বিভিন্ন সুর উৎপন্ন করা ভিন্ন উপায়ান্তর নাই ;—এই রূপে তার টানার নামই “মিড্”। ইহাতেও কণ্ঠের উল্লিখিত কার্যের যে অবিকল অনুকরণ হয়, তাহাও নহে। সেই হেতু বীণ ও সেতারে গলার অনুকরণে গান বাদন কখনই হয় না। সারঙ্গী, এসরার, বেয়ালা প্রভৃতি ছড়-বিশিষ্ট যন্ত্রে অবিকল গলার অনুকরণে গান বাদিত হইয়া থাকে। সেতারাদি যন্ত্রে উক্ত মিডের সহযোগে গানের সুরের কেবল আভাস মাত্র প্রকাশিত হয়। সারঙ্গী, এসরার প্রভৃতি যন্ত্রে অঙ্গুলীর ঘর্ষণ (ঘর্ষণ) দ্বারা ঐ মিডের কার্য সম্পাদিত হইয়া থাকে।

এ প্রকার মিড় ও ঘষিট হইতে একটা বিনয়ের উৎপত্তি হইয়াছে, এই, যে সা হইতে রি এই প্রকারে ধ্বনিত হইলে, এই দুই সুরের মধ্যগত অন্তরীকণ ধ্বনিত হয়, অর্থাৎ সা হইতে সুর যেন রি-এ গড়াইয়া পড়ে, কিম্বা সা হইতে সুরকে যেন হিঁচিড়িয়া লইয়া রি-এ স্থাপন করা হয়। আশে তাহা হয় না। ছড়ের এক টানে বিভিন্ন অকুলী যোগে বিভিন্ন সুর ধ্বনিত করাকেই আশ্ বলা বার। আশ্ হইতে মিড়ের এই প্রকার প্রভেদ। কিন্তু কণ্ঠে আশ্ হইতে মিড়ের প্রভেদ করা কঠিন কার্য্য; দীর্ঘবর ভিন্ন পার্থক্য পরিষ্কার রূপে প্রকাশিত হয় না। একাক্ষর যোগে কোন দুই সুর উচ্চারণ কালে প্রথমটা ফুলাইয়া দ্বিতীয়টা মধ্যম বলে উচ্চারণ করিলেও মিড়ের জ্ঞায় শুনায। অতএব গানের স্বরলিপিতে মিড়ের সংকেত স্বিৎ রেখা না দিয়া আশের জ্ঞায় একটা রেখা, এবং

ক্ষীতন ও মধ্য-বল চিহ্ন প্রয়োগেও ঐ ফল হইতে পারে। যথা :—

$\widehat{\text{গ}} : \text{প} : \text{ম} \mid$   
রা - - - ম



রা - ম

আমার বিবেচনায় গানে মিড়ের জন্ত পৃথক্ সংকেত না দিয়া ঐ প্রকার করিয়া লিখাই উচিত, কেন না সংকেত বৃদ্ধি করিয়া স্বরলিপি কঠিন করা উচিত নহে। কিন্তু সেতারাদি যন্ত্রের সংগীতে কার্যের প্রভেদ জন্ত মিড়ের পৃথক্ সংকেত ব্যবহার না করিলে চলিতে পারে না। কণ্ঠে বিলম্বিত আলাপে ও বিলম্বিত লয়ে রূপদ গানে মিড়ের পৃথক্ সংকেত প্রয়োজন হইয়া থাকে। কিন্তু ঐ স্থলে নব্য শিক্ষার্থীদের প্রতি এই উপদেশ যে, তাঁহারা আলাপ ও গানে মিড়ের সংকেত দেখিয়া হতাশ না হন; প্রথমতঃ সেই সকল স্থান ঘন আশ্ যোগে উচ্চারণ করিলেই যথেষ্ট হইবে; তৎপরে যন্ত্রে কিম্বা অভ্যস্ত গায়কের মুখে রাগাদির আলাপ শুনিতে শুনিতে, আশ্ হইতে মিড়ের পার্থক্য যে টুকু হয়, তাহা বুঝিতে পারা যাইবে।

সাধারণ বাঙ্গলা গানে আশ্ মিড়ের তত বিচার নাই, কারণ বঙ্গদেশে সর্বদা বেয়ালার সঙ্গত গান গাওয়ার অভ্যাস হওয়াতে, মিড় অপেক্ষা আশের ব্যবহার অধিক হইয়াছে; কেন না বেয়ালায় ভিন্ন ভিন্ন অঙ্গুলী দ্বারা বিভিন্ন সুর ধ্বনিত হওয়াতে মিড়ের কার্য অত্যন্তমাত্র হয়। হিন্দুস্থানে কখন বেয়ালার ব্যবহার নাই; তথায় গানের সহিত সর্বদা সারঙ্গী, সারিন্দা প্রভৃতির সঙ্গত হওয়াতে, হিন্দুস্থানী গানে মিড়ের ব্যবহার অধিক হইয়াছে; কারণ সারঙ্গী, সারিন্দা, সারবীণ প্রভৃতি পর্দা বিহীন যন্ত্রে সুর সকল ঘষিট (মিড়) যোগে ধ্বনিত করাই সহজ; উহাতে পৃথক পৃথক, অलग ভাবে সুর সকল বাদন করা অতিশয় কঠিন; এই হেতু সকল গানই ঘষিট যোগে বাদিত হইয়া থাকে। যন্ত্রের এই প্রকার প্রকৃতিগত ব্যবহারের বিভিন্নতাই ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় গানের প্রকৃতি বিভিন্ন হওয়ার মূল কারণ।

কণ্ঠে কিম্বা যন্ত্রে মিড় ক্রিয়ার মধ্যে সিকি সুর উৎপন্ন হয় বলিয়া অনেক সময় ভ্রম হয় :—যেমন—ম-এর পর মিড় যোগে গ-ম উচ্চারণ করিতে, সম্পূর্ণ গ পর্য্যন্ত না নামিয়া, কিছু বাকী থাকিতেই উজ্জান মুখে আরোহণ করিয়া ম-এ অবস্থিতি করিলে, উচিত স্থান পর্য্যন্ত না নামিয়াই যে আরোহণ হইয়াছে, সেই দোষের জন্ত কর্ণ বিরক্ত হয় না, কেন না তখন ইহা ম শুনিবার জন্তই ব্যগ্র থাকে; এদিকে পূর্ণ অর্ধ স্বর উচ্চারণ না হওয়াতে সিকি কিম্বা এক তৃতীয় স্বর যে উৎপন্ন হইল, কর্ণ তাহাতে আপত্তি না করিতে, তাহাই গ্রাহ্য বলিয়া ভ্রম হয়। বস্তুত কণ্ঠের আশ্ হইতেই

ঐ প্রকার অন্তর কার্য সমূহের উৎপত্তি হয়; তজ্জন্ত সতর্ক থাকা উচিত।

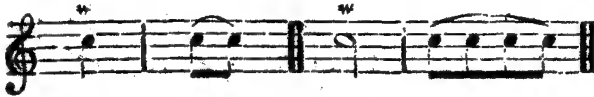
**কম্পন\*** :—এইটা গানের সূক্ষ্মর ভূষণ। স্বর কি প্রকারে কাঁপান যায়, তাহা, বোধ হয়, সকলেই জানেন; একই স্বর বারবার দ্রুত উচ্চারণ করিলে কম্পন হয়। ভয়ে অতিশয় অভিভূত হইয়া বাক্যোচ্চারণ করিলে স্বর-কম্পন হইয়া থাকে; কারণ তখন সর্ব শরীর খর খরায়মান হইয়া কম্পিত হওয়াতে, কণ্ঠস্বরও কাঁপিয়া যায়। অতএব স্বর কম্পনের রূপ অনুভবার্থ স্বরোচ্চারণ করিয়া বাহ্যিক দ্রুত সঞ্চালন করিলে, জানা যাইবে, কণ্ঠস্বরও কেমন কম্পিত হয়। সেই প্রকার কম্পন, বাহ্যিক স্থির স্থানিয়া, কিসে কণ্ঠে বাহির হয়, তাহারই চেষ্টা নব্য শিক্ষার্থীর করিতে হইবে। বাহ্যিক সঞ্চালন করিলে, ঐ একটা মুদ্রা দোষ হইয়া যাইবে; তজ্জন্ত বিশেষ সতর্ক থাকা উচিত। হিন্দুস্থানী গানে স্বর কম্পনের অধিক ব্যবহার বশতঃ গায়কের কম্পন সাধিতে সাধিতে শেষে অনেক কণ্ঠের এমন স্বভাব হইয়া যায়, যে কিঞ্চিৎ কম জোর, কিম্বা অধিক হইলে, আর স্থির ভাবে স্বরোচ্চারণের ক্ষমতা থাকে না। ইহার বহু জীবিত দৃষ্টান্ত বর্তমান আছে। এই দোষের জ্ঞাতও সতর্ক হওয়া উচিত। অস্থির যে ধ্বনি, তাহাকেই কম্পিত সুর বলা যায়; কম্পিতাবস্থায় সুর একবার একটু (অর্ধ স্বর) নামে, একবার একটু চড়ে, এই \* প্রকার যেন গুনায়, যেমন সা-সুর কাঁপাইলে নি,-সা-নি,-সা এই প্রকার বারবার হয়, এই রূপ যেন অনুভূত হয়। পরন্তু একই সুর কোন স্বর (ভাউএল) যোগে বারবার দ্রুত উচ্চারণ করিলেও সেই সুর কম্পিত মত হয়। অতএব স্বরলিপিতে, কতকগুলি দ্রুতগতি সমূহের আশ-চিহ্ন যোগ করিলে, সহজেই কম্পনের সংকেত হইয়া থাকে। যথা :—



স . স . স , স :

আ .....

ঐ সংকেত সংক্ষেপ করণার্থ সুরের মন্তকে এই ( " ) চিহ্ন প্রয়োগেও কম্পনের সংকেত হয়। তাহার কার্য এই রূপ, যথা :—



\* স = স . স :

এই লিখার এই উচ্চারণ। এই লিখার এই উচ্চারণ।

\* কোন কোন আধুনিক বাঙ্গলা গ্রন্থে 'গমক' সুরের কম্পন বলিয়া ব্যাখ্যাত হইয়াছে। কিন্তু তাহা ভ্রান্ত মন্তক হয় না; কারণ সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থে দেখা যায়, যে গমক কেবল কম্পন নহে,—আশ ও গমক, মিড় ও গমক, ঘটি ও গমক গিট্কারী ও গমক, ইত্যাদি। ইহাতে আরও প্রমাণিত হইতেছে, যে প্রাচীন ভারতে স্বরলিপির ব্যবহার ছিল না। থাকিলে আশ, মিড়, ঘটি, প্রভৃতির গমক সংজ্ঞা সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে অবশ্যই পণ্ডিত্য বাইত।

**গিট্কারী\* :**—কতকগুলি দ্রুতগতি সুর আশ্ সহকারে উচ্চারণ করাকে গিট্কারী বলে। গিট্কারী দুই প্রকার; শাসা, ও সগমক। টপ্পা ও চুঁরীতে শাসা গিট্কারী ব্যবহার হয়, এবং ক্রন্দ ও খেয়ালে সগমক গিট্কারী ব্যবহার হইয়া থাকে। কঠ বথেষ্ট মার্জিত না হইলে সগমক গিট্কারী পরিষ্কার রূপে নির্গত হয় না। স্বরলিপিতে ইহার সংকেত সুরের মস্তকে বিন্দু ও আশ চিহ্ন; যথা,—



| গ . ম : প . ম |

ইহাতে প্রত্যেক সুর প্রবর্তিত অথচ সংলগ্ন ভাবে উচ্চারিত হইবে। সাধন প্রণালীতে গিট্কারী সাধনের যে সকল উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে, তাহাদের প্রত্যেকটি আ, ই, উ, এ, ও, এই পাঁচটি স্বর যোগে সর্বদা অভ্যাস করিতে হইবে। এক এক বারে এক একটা স্বর সহকারে প্রথমে ধীরে ধীরে, পরে ক্রমে দ্রুত সাধন করিবে। প্রথমে বাস্ত হইয়া দ্রুত সাধা অতি নিষিদ্ধ; তাহাতে শ্রম বার্থ যায়, এবং কুফল হয়। হিন্দুস্থানী গানে কম্পন ও গিট্কারীর ব্যবহার অধিক থাকাতো, শৈশবাবধি উহা শুনিতে শুনিতে হিন্দুস্থানী লোকের কণ্ঠে ঐ সকল সহজে আদায় হয়; অধিক সাধনা না করিলে অন্বদেশীয় লোকের উহা আয়ত্ত হয় না।

**ভূষিকা :**—অনেক সময়ে কোন সুরের পূর্বে কিম্বা পরে এমন এক বা ততোধিক অতীব অল্পকাল স্থায়ী সুর উচ্চারিত হয়, যাহাদের কাল পরিমাণের নিশ্চয়তা হয় না; সেই সকল নিমেষস্থায়ী সুরকে + “ভূষিকা” কহা যায়। সাংকেতিক স্বরলিপিতে ক্ষুদ্রতর বর্ণবীরা ভূষিকা লিখা যায়; যথা,—



এই লিখার

এই উচ্চারণ

যে কালের সংকেত যোগে ভূষিকা লিখিত হয়, সেই কালটা তালের মাত্রা সমষ্টির

\* গিট্কারী হিন্দী শব্দ; ইহা গাঁট (গ্রহি) শব্দের রূপান্তর। সুর বাঁশের এক পাঁচের তার, শাসাবত লীর্ণ পা হইয়া, সেই কালের মধ্যে তির তির সুর উচ্চারিত হইলে, বাঁশের ঘন পাঁচের তার তাহার উপমা হয়; এই জন্য সেই কার্যের নাম ‘গিট্কারী’ হইয়াছে।

+ আধুনিক বিলাতি পুস্তকে ও পুস্তকে এইরূপ নিমেষ কাল মাত্র স্থায়ী সুরের এক চিহ্ন ব্যবহার দেখা যায়। প্রকাশক।

মধ্যে খরা হয় না। লক্ষ্যনা আশ\* বা মিড়† যোগেই ভূমিকা ব্যবহৃত হইয়া থাকে। কতকগুলি ভূমিকা একত্র ব্যবহৃত হইলে গিটকারী হয়,—যেমন উপরে (গ) চিহ্নিত পদ। সারগম স্বরলিপিতে মাত্রা চিহ্নহীন স্বর দ্বারা ভূমিকার উদ্দেশ্য সাধিত হয়; যথা,—। মৃগ : ম। ঐ প্রথম ম-টী ভূমিকা।



## ৭ম. পরিচ্ছেদ :—রাগ রাগিণীর উৎপত্তি বিষয়ক যুক্তি-বিচার।



ভারতবর্ষের কোন প্রাচীনতম বিষয়েরই বিশ্বস্ত ঐতিহাসিক প্রমাণ পাওয়া যায় না। প্রাচীন বিষয়ের তত্ত্ব মীমাংসা করিতে হইলে, অবস্থা সঙ্গত যুক্তিই একমাত্র উপায়; অতএব সেই রূপ যুক্তি অবলম্বন পূর্বক রাগাদির উৎপত্তির বৃত্তান্ত স্থির করিতে প্রবৃত্ত হওয়া যাউক।

ভারতীয় সঙ্গীতের আদি রাগ-রাগিণী যে কে সৃষ্টি করিয়াছেন, তাহা কেহই বলিতে পারেন না। প্রাচীন শাস্ত্রকারগণেরাও উহাদের রচয়িতার অনুসন্ধান না পাইয়া, উহারা দেব-সৃষ্ট বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন। প্রাচীন গ্রন্থকারগণ যেমন সংস্কৃত ভাষা ও তাহার বর্ণমালাকে দেব-দত্ত বলিয়াছেন, সঙ্গীতের আদি রাগ-রাগিণী সম্বন্ধেও তদ্রূপ বলাতে, ইহাই প্রতিপন্ন হইতেছে, যে ভাষা যেমন মানব সমাজে আদি কাল হইতে আপনা আপনিই মনুষ্যের জাতীয় শক্তি

\* আশ্ আশা শব্দের রূপান্তর; একটী সুরেই উচ্চারণ কর্যা একবারে নিবৃত্ত না হইয়া, আরো শাসিক\* উচ্চারণ যে বাকি আছে, অর্থাৎ আশা আছে, সেই কার্যের নাম 'আশ' রাখা হইয়াছে।

† মিড়, হিন্দী শব্দ; ইহা মৃদু ধাতু হইতে উৎপন্ন বাড়ী (বর্দ্ধন) শব্দের রূপান্তর,—যেমন, ধান বাড়ী, কুসুম-বাড়ী, ইত্যাদি। সাধারণ ব্যবহার বশতঃ বান্ধ বস্ত্রে স্তার বর্ষণের নাম 'মিড়' হইয়াছে। অনেকে ভ্রম বশতঃ মিড়কে মূর্ছনা বলেন। কিন্তু মূর্ছনার অর্থ ভিন্ন; তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে বহিষ্য।

বলে সমুদ্ভূত হইয়া চলিয়া আসিগেলছে, আদি রাগ-রাগিনী গুলিও তদ্রূপ; অর্থাৎ উহাদিগকে কেহ ইচ্ছা ও চেষ্টা করিয়া রচনা করে নাই; পাঁচ রকম গাইতে গাইতে যে স্বর-বিজ্ঞাস আদি গায়কের অধিক পছন্দ হইয়াছে তাহাই তিনি সর্বদা গাওয়াতে, তাঁহার সন্তানেরাও ঐ স্বর গাইতে শিক্ষা করে; এই রূপে ঐ স্বর-বিজ্ঞাস বংশাবলী পর্য্যন্ত চলিয়া আইসে।

অনেকে ঐ কথা সম্ভব বলিয়া বুঝিতে পারিবেন না; কিন্তু যাহারা ভাষার উৎপত্তি তত্ত্ব সম্যক্ পর্য্যালোচনা করিয়াছেন, তাঁহারা উহা অনায়াসেই বুঝিবেন; এবং প্রত্যয়ও করিবেন, সন্দেহ নাই। অনেক পক্ষী অতি সুন্দর গান করে, এবং কত রকম রকম স্বর-ভঙ্গী করে; তাহা কে রচনা করিল, ও কে শিখাইল? কেহই নয়; ঈশ্বর-দত্ত কণ্ঠ থাকাতে প্রয়োজনানুসারে তাহারা আপনা আপনিই গায়। অতএব অবোধ পক্ষীরা যদি আপনি গাইতে পারে, সুবোধ যত্নে কেন না পারিবে?

ভারতবর্ষ অতি প্রকাণ্ড দেশ; ইহার ভিন্ন ভিন্ন জনপদে বিভিন্ন সমাজ, অর্থাৎ জাতি। প্রত্যেক জাতির যেমন পৃথক ভাষা,—লোকে বলে “বোজনান্তর ভাষা,” তেমনি বিভিন্ন সমাজ প্রচলিত গানের স্বর-বিজ্ঞাসও পৃথক। সমাজের প্রথমাবস্থায় এক জাতির একটা স্বর-বিজ্ঞাস ভাষার জায় পুরুষানুক্রমে সাধারণ্যে প্রচলিত হইয়া, সেই বিজ্ঞাসটী অনুসারে ঐ জাতির সকল লোকেই গাইয়া থাকে। সেই পৈতৃক স্বর-বিজ্ঞাস বাতীত কোন নূতন স্বর সেই প্রাচীন অনুন্নত সমাজে সমাদৃত হওয়া সম্ভব নহে, কেন না শিক্ষার নিয়ম ভাবে উহা অভ্যাস করা কঠিন। বালকে যেমন মাতা পিতার নিকট ভাষা শিক্ষা করে, তেমনি সর্বদা শুনিতে শুনিতে, মাতা পিতা যাহা গায়, সন্তানেরও তাহা অভ্যস্ত হইয়া যায়। এই জগৎ স্বর-বিজ্ঞাসের সংখ্যাও সহস্র বৃদ্ধি পায় না।

ভাষার দ্বারা যেমন ভিন্ন জাতীয় লোক চিনা যায়, গানের স্বর-বিজ্ঞাসের দ্বারাও তেমনি চিনা যাইতে পারে; কেন না এক জাতির গানের স্বর অপরা জাতির স্বর হইতে পৃথক। এখনও ইহার ভূরি প্রমাণ ভারতের অনুন্নত জনসমাজের মধ্যে প্রাপ্ত হওয়া যায়। পরিভ্রমণ পূর্বক ঐ সকল সমাজ মধ্যে প্রবিষ্ট হইয়া, বিশেষ অনুধাবন সহকারে শ্রবণ করিলে, তবে জানা যায়; বাহির হইতে সহসা তাহা বুঝা যায় না। এমনও অনেক স্থানে দেখা যায়, যে সমাজের উন্নতি অনুসারে অনেক জাতির মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন ক্রিয়া-কলাপ ও উৎসব বিষয়ক গানের স্বর পৃথক: যেমন বিবাহের স্বর এক প্রকার, অন্ন-প্রাশনের আর এক প্রকার; নবাবের স্বর এক প্রকার, দোল যাত্রার আর এক প্রকার, ইত্যাদি। আবার নিত্য অনুন্নত সমাজের মধ্যে একই প্রকার



স্বর-বিজ্ঞান সম্বলিত গান ভাষ্যে ক্রিয়াতেই ব্যবহৃত হয়,—যেমন পূর্বে হিম্মালয়ের উপত্যকাবাসী মেচ জাতির মধ্যে দৃষ্ট হয়। উল্লিখিত এক এক প্রকার স্বর-বিজ্ঞান এক একটা রাগ নামে অভিহিত হইয়াছে। আদিতে কোম প্রথম সঙ্গীত শাস্ত্রকার এই রূপ কতকটা স্বর-বিজ্ঞান সংগ্রহ করিয়া, তাহাদের ছয়টিকে রাগ, ও ৩০ বা ৩৬টিকে রাগিণী বলিয়া, এবং তাহাদের পৃথক পৃথক নাম দিয়া গ্রন্থে বর্ণনা করিয়াছেন। সেই আদি শাস্ত্রকার যে কে, তাহা এক্ষণে জানা যায় না। সঙ্গীতের নানা মত ভেদ আছে বটে, কিন্তু প্রায় সকল মতেই ছয়টা আদি রাগের কথাই শুনা যায়; কারণ এই আদি সংগ্রহকারের মতই ভাবী গ্রন্থকারগণ অবলম্বন করিয়াছেন।

এক্ষণে এই ছয় রাগ সুযোগ্য কালাবৎ ব্যতীত যে সে গাইতে পারে না; উহা আদি কালের অশিক্ষিত জনসমাজে যে কি প্রকারে গীত হইত, ইহার তাৎপর্য্য অনায়াসেই বুঝা যায়;—যেমন এক্ষণে বেদের ভাষা অতি দূরদর্শী সংস্কৃত ব্যাকরণ বিশারদ পণ্ডিত ব্যতীত সকলে বুঝিতে পারে না; কিন্তু অতি প্রাচীন কালে এই ভাষা বাহাদের মাতৃ-ভাষা ছিল, তাহাদের মধ্যে সুবোধ অবোধ সকলেই উহা বুঝিত। ছয় রাগ, ও ছত্রিশ রাগিণী কোন শাস্ত্রকারের সৃষ্ট নয়, উহা সংগ্রহ মাত্র, তাহার আরও প্রমাণ এই, যে প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের বিভিন্ন মতে উহাদের মূর্তির সামঞ্জস্য নাই; উহাদিগকে যিনি যে রূপে শুনিয়াছেন, তিনি তদ্রূপে বর্ণনা করিয়াছেন। আবার বিভিন্ন গ্রন্থকার বিভিন্ন স্বর-বিজ্ঞানকে আদি ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিণী বলিয়াছেন; কেহ কেহ আদি রাগিণী ৩০টা মাত্র বলিয়াছেন। একই রাগ বিভিন্ন গায়কে যে বিভিন্ন রকমে গায়, তাহা এখনও যেমন, পুরাকালেও তদ্রূপ ছিল; অতএব একই রাগ বিভিন্ন গায়কের নিকট হইতে বিভিন্ন লোক কর্তৃক সংগৃহীত হইলে, কালেই তাহার মূর্তিরও বিভিন্নতা হয়।

লোকে যে বলে, নূতন রাগ কেহ সৃষ্টি করিতে পারে না, ইহা নিতান্ত অসঙ্গত কথা নহে। কোশলী লোকে নূতন নূতন স্বর-বিজ্ঞান অনায়াসে রচনা করিতে পারে বটে, কিন্তু সেই সকল স্বর-বিজ্ঞানে জাতির পরিচায়ক গুণ সহসা বর্জ্য না বলিয়া, তাহাদিগের “রাগ” সংজ্ঞা হয় না; তাহাদিগকে কেবল নূতন স্বর-বিজ্ঞান মাত্র বলা যায়। এই জন্য ইউরোপীয় সঙ্গীতকে রাগাত্মক বলা যায় না। কিন্তু যে জনসমাজে চুই একটা স্বর-বিজ্ঞান লইয়া পুরুবাহুক্রমে সকলেই সকল বিষয়ক গান গায়, সেই স্বর বিজ্ঞানই রাগ নামে বাচ্য হইতে পারে।

অনেক রাগ-রাগিণীর নাম দেশের নামে খ্যাত; তাহা যে সেই সেই দেশ হইতে সংগৃহীত, তাহা সহজেই উপলব্ধি হয়। অধুনা সেই সেই স্বর-বিজ্ঞান স্বতন্ত্র সাধারণে প্রচলিত নাও থাকিতে পারে, কেন না ভাষা যেমন কালে

পরিবর্তন হয়, সাধারণ্যে গায় স্বর-বিত্তাসও যে কালবশে পরিবর্তিত হইবে, ইহার আশ্চর্য্য কি? কোন কোন প্রাচীন গ্রন্থে গানের বৈদর্ভী, লাটী, পাঞ্চালী, এই প্রকার নানা রীতির কথা প্রাপ্ত হওয়া যায়। ইহার তাৎপর্য্য এই যে, ঐ সকল রীতি বিদর্ভ, পাঞ্চাল প্রভৃতি দেশ হইতে সংগৃহীত হইয়াছে।

পুরাকালে যাহারা সঙ্গীত ব্যবসা করিত, তাহারা ভিন্ন ভিন্ন স্থান হইতে স্বর-বিত্তাস, সংগ্রহ করিয়া পূজি বুদ্ধি করিত; তাহাদের সেই ব্যবসায় পৈতৃক ছিল, ইহা বলা বাহুল্য। প্রাচীন শাস্ত্রকারগণ ঐ সকল গায়কের নিকট হইতেই সঙ্গীত-বিষয়ের সমস্ত বৃত্তান্ত সংগ্রহ করিয়া গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন। কেহ কখন নূতন রাগ রচনা করিয়া যে চালাইয়াছেন, তাহা প্রতীয়মান হয় না; সমস্তই সংগ্রহ। লোকে আদীর খস্ক, তানসেন প্রভৃতি প্রসিদ্ধনামা ওস্তাদগণকে কোন কোন রাগের যে সৃষ্টিকর্ত্তা বলে, তাহা নূতন রাগ নহে; প্রাচীন দুই তিন রাগ মিশ্রিত হইয়া সে সকল প্রস্তুত হইয়াছে।

রাগ-রাগিনী যে সহস্রা লোকে বুদ্ধিতে পারে না, তাহার কারণ,—রাগাদির দেশ-গর্ত্ত জাতি বিশেষত্ব। নব্য শিক্ষার্থীরা যেমন বিদেশীয় ভাষার বাক-ব্যবহার (ইডিয়ম্) সহজে বুদ্ধিতে পারে না, রাগ-রাগিনীও তদ্রূপ; অনেক না শুনিলে মূর্ত্তি হৃদয়ঙ্গম হয় না। ভাষার ইডিয়ম্ ব্যাকরণের কোন গূঢ় স্তরের উপর নির্ভর করে না; উহা বুদ্ধিতে হইলে তত্ত্বদায়ী লোকের মুখে তাহাদের বাক-ব্যবহার সর্বদা শুনা প্রয়োজন করে। বাক-ব্যবহার শিক্ষা ও আয়ত্ত হইলেই যে ভাষাতেও পাণ্ডিত্য জন্মে, তাহা নহে; এতদ্দেশে অনেক ইংরাজের খানসামা ও পাচকগণ সুন্দর ইডিয়ম্ অনুসারে ইংরাজী কহিতে পাবে; কিন্তু তজ্জন্ত তাহাদিগকে ইংরাজী ভাষায় পণ্ডিত বলা যায় না। সঙ্গীতেও সেই রূপ; রাগ-রাগিনী বিশুদ্ধ রূপে গাইতে পারিলেই যে সংগীত বিষয়ে পাণ্ডিত্য জন্মে তাহা নহে। আমাদের কালাবীতী গায়কগণ তাহার দৃষ্টান্ত।

প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকর্ত্তাগণ রাগ অর্থে—“রজ্জয়তি ইতি রাগঃ”—এইরূপ বলিয়াছেন\*, অর্থাৎ যাহা শুনিলে মনোরঞ্জন হয়। এরূপ অর্থে স্বর-বিত্তাস মাত্রকেই রাগ বলিতে হয়; কিন্তু কেবল উহাই যে রাগের অর্থ নহে, রাগ অর্থে যে আরো বিশেষ তাৎপর্য্য আছে তাহা এ পর্য্যন্ত দেখি, বিদেশী, কোন লোকেই যথেষ্ট চেষ্টা করিয়াও স্থির করিতে সক্ষম হন নাই। কিন্তু পূর্ব্বোক্ত বিচারে রাগের সেই নিগূঢ় অর্থটা প্রাপ্ত

\*বস্তু প্রবণ মাহেশ্বর রজ্জতে সকলাঃ প্রজাঃ।

সর্ব্বোৎকৃষ্ট রজ্জমাহেশ্বোত্তম রাগ ইতি শব্দঃ ॥” দোষেবম্।

হওয়া বাইতেছে। ইউরোপীয় ভাবার রাগ অর্থে কোন শব্দ প্রচলিত নাই; তাহার কারণ এই যে, ইউরোপীয় সংগীতের প্রকৃতি এরূপ নয়, অর্থাৎ তথার কেবল সংগৃহীত সুর-লইয়া সংগীত চর্চা হয় না।

আদি রাগ, ছয়টির অধিক কি ন্যূন না হওয়ার যুক্তি এই :—সে কালে সমাজের শৈশবাবস্থার বৎসরের প্রত্যেক ঋতুর আন্তোপান্ত কাল মধ্যে জনসমাজস্থ সকল লোকেই একই প্রকার স্বর-বিত্তাস অনুসারে বাহার যে গান ইচ্ছা গাইত; সুতরাং ছয় ঋতুর অন্ত ছয় প্রকার স্বর-বিত্তাস ব্যবহৃত হইত। এই প্রথা এখনও অনেক জাতির মধ্যে দেখা যায়। বার মাসের অন্ত বার প্রকার স্বর-বিত্তাস ব্যবহার না হওয়ার তাৎপর্য্য এই, যে ঋতু পরিবর্তনের সহিত লোকের মনোবৃত্তি যেমন পরিবর্তিত হওয়া স্বাভাবিক, মাস পরিবর্তনে সেরূপ হয় না। এক ঋতুতে যাহা সখ্ করিয়া ব্যবহার করা যায়, অন্ত ঋতুতে তাহা পরিবর্তনের ইচ্ছা হয়,—বিভিন্ন ঋতুর বিভিন্ন অবস্থা; এই অন্ত ছয়টি রাগেরই প্রয়োজন। তাহার অল্প হইলে, কোন একটা রাগ দুই ঋতুতে গাইতে হয়, তাহা অবস্থাসঙ্গত হয় না; আবার অধিক হইলে এক ঋতুতে দুইটি রাগ ব্যবহৃত হইতে থাকিলে, কালক্রমে অল্প মিষ্ট রাগটি লোপ পাইয়া যায়। সংগীতের শৈশবাবস্থায় এই রূপই হইয়া থাকে। পরে ক্রমে যেমন উহার বয়োবৃদ্ধি হয়, অর্থাৎ লোকের সংগীত চর্চা বৃদ্ধি হইতে থাকিলে, রাগেরও সংখ্যা ক্রমশঃ বৃদ্ধি হয়; কেননা তখন নূতন নূতন স্বর-বিত্তাস ব্যবহারের স্পৃহা বশতঃ সংগীতপ্রিয় লোকে নূতন সুর সংগ্রহ করার চেষ্টা করে। এইরূপে ছয় রাগের পর পুরাকালের কিঞ্চিৎ উন্নত সমাজে আরও যে ছত্রিশ প্রকার নূতন স্বর-বিত্তাস সংগৃহীত হইয়াছিল, শাস্ত্রকারেরা তাহাদের রাগিনী সংজ্ঞা দিয়াছেন।

অনেক সংগীতবিৎ লোকের এরূপ সংস্কার যে, রাগ হইতে রাগিনীর উৎপত্তি হইয়াছে; ইহা নিতান্ত ভ্রম, এ কথাই কোন অর্থ নাই। রাগিনীগণি যদি রাগের রূপান্তর বা প্রকার-ভেদ (ভেরিএসন) হইত, তাহা হইলে ঐ কথা সঙ্গত হইত; কিন্তু রাগের সহিত রাগিনীদের সর্বদা সেরূপ সঙ্গ নাই। এ বিষয় পর পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে বর্ণিত হইতেছে। ক্রমে কখন আরো নূতন নূতন স্বর-বিত্তাস সংগৃহীত হইয়াছে, তাহাদিগকে উক্ত রাগের পুত্র ও পুত্রবধূ স্বরূপে উপরাগ ও উপরাগিনী সংজ্ঞা দেওয়া হইয়াছে। এইরূপে বহু রাগ সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে, সে সমস্তই ঐ আদি রাগের বংশ বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে।

## ৮ম. পরিচ্ছেদ :—রাগ-রাগিনীর বিবরণ ।



সংস্কৃত শাস্ত্রে রাগাদির অনেক প্রকার মত দৃষ্ট হয়। সংস্কৃত ও পারস্যাদি ভাষা দক্ষ সুবিখ্যাত সার উইলিয়াম জোন্স মহোদয় হিন্দু সংগীতের বিবিধ সংস্কৃত ও পারস্য গ্রন্থাদির যথেষ্ট আলোচনা করিয়া ছিলেন\*। তিনি “তোকৎ-উল্-হিক্” নামক প্রসিদ্ধ পারস্য গ্রন্থের প্রণেতা মির্জা খাঁর বর্ণনামুসারে বলিয়াছেন যে, হিন্দু সংগীতের চারিটা মত প্রধানঃ—ঈশ্বর বা ত্রক্ষার মত, ভরত মত, হরুমন্ত মত, ও কল্লিনাথ মত। পরন্তু আধুনিক কিম্বা প্রাচীন হিন্দুহানে কখন কোন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মতামুসারে যে সংগীতালোচনা হইয়াছে, এমন বোধ হয় না। কেননা ঐ সকল গ্রন্থের কার্যিক উপযোগিতা অতি অল্প। আরও ভারতবর্ষে সংগীতের চর্চা চিরকাল ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যেই অধিক। কিন্তু সংগীত ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যে লেখা পড়ার চর্চা নাই; সুতরাং তাহাদিগের মধ্যে সংগীতের দ্রুত সংস্কৃত গ্রন্থাদির আলোচনা হওয়া কখনই সম্ভবপর নহে।

ভারতবর্ষে সকল ব্যবসায়ই পৈতৃক; সংগীত ব্যবসায়ও সেইরূপ। অতএব এক এক বংশে পুরুষাত্মকমে সংগীতের যে প্রকার মত ও পদ্ধতি চলিয়া আসিয়াছে, ওস্তাদদিগের মধ্যে তাহাই প্রবল। এই হেতু বিভিন্ন বংশীয় ওস্তাদদিগের সংগীত মত বিভিন্ন। ভিন্ন ভিন্ন স্থানের ব্যবসায়ী লোকদিগের মধ্যে সংগীতালোচনা বিভিন্ন প্রকার; ইহা এখনও যেমন, পুরাকালেও তদ্রূপ ছিল। এই কারণ বশতই শাস্ত্র প্রণেতা সংগ্রহকার-দিগের মতও পরস্পর ঐক্য নহে।

অধুনাতন প্রচলিত হিন্দুস্থানী সংগীতের অবস্থা পর্যালোচনা করিয়া, তাহা প্রাচীন সংগীত মত নিচয়ের সহিত তুলনা করিলে, আশু ইহাই প্রতীয়মান হয়, যে অধুনা ঐ সংগীতে হরুমন্ত মতই প্রচলিত; কারণ হিন্দুস্থানী ওস্তাদ-

\* এই মহাত্মা দেশ বিদেশ হইতে বহুবিধ চম্পাপ্য সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থের পুঁথি সংগ্রহ পূর্বক, তাহা মূল করাইয়া কলিকাতার এসিয়াটিক সোসাইটী গৃহে রাখিয়াছেন। তিনি হিন্দু সঙ্গীত সম্বন্ধে যে এক চমৎকার সুদীর্ঘ প্রস্তাব রচনা করিয়াছিলেন, তাহা “এসিয়াটিক রিসার্চেস” নামক এসিষ্ট ইংরাজী গ্রন্থে সংকলিত হইয়াছে। ঐ প্রস্তাবে নানা বিধ সংস্কৃত সঙ্গীত পুস্তকান্তর্ভূত বিবরণ সমূহের সংক্ষিপ্ত বর্ণনা আছে। বস্তুতঃ সার উইলিয়াম জোন্স এবং কার্ভেস উইলার্ড সাহেব আশ্চর্য্য অল্পসন্ধান দ্বারা হিন্দু সঙ্গীতের নানা বিবরণ সংগ্রহ পূর্বক বহিঃগ্রন্থাদি না লিখিয়া বাইতেন, তাহা হইলে ভারতীয় সঙ্গীতের অনেক জ্ঞান বিবরণ অন্ধকারে আবিস্কৃত হইত।

গণেরা যাহাকে আদি ছয় রাগ বলেন, তাহা হনুমন্ত মতানুযায়িক রাগ। ব্রহ্মার মতটী কৃত্রিম মত বলিয়া বোধ হয়। ১২শ পরিচ্ছেদে এই বিষয়ের বিস্তারিত বিচার করা হইয়াছে।

“সংগীতসার” প্রণেতা শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয় এবং তদীয় প্রধান শিষ্য রাজা শ্রীশৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর মহোদয় হনুমন্ত মতের কোন সংস্কৃত গ্রন্থ না পাওয়াতে, এতদ্দেশে হনুমন্ত মত প্রচলিত থাকা সম্বন্ধে তাঁহাদের রূপ সংগীত গ্রন্থে অব্যবহার করিয়াছেন; এবং ব্রহ্মার মতানুযায়িক ছয় রাগকেই আদি রাগ বলিয়া গ্রহণ করিবার রীতি এতদ্দেশে প্রচলিত করিতে প্রয়াস পাইয়াছেন। পরন্তু যিনি যাহাকেই আদি রাগ ও আদি রাগিনী বলুন না কেন, তাহাতে প্রকৃত সংগীতালোচনার কোন বিভিন্নতা বা ব্যাঘাত হইবার কথা নহে। রাগ রাগিনী স্বর-বিজ্ঞাস মাত্র, এবং তাহাদের জ্ঞাপ্তি ও নামাবলী কাল্পনিক। ভৈরব পরিবর্তে বেহাগ, মালকোশ পরিবর্তে কল্যাণ, শ্রী পরিবর্তে কানড়া-কে আদি রাগ বলিলেই বা দোষ কি? উহা কেবল ঐতিহাসিক রহস্য মাত্র, অর্থাৎ প্রাচীন আচরণ কাহাকেই বা আদি রাগ বলিতেন। কিন্তু বিভিন্ন প্রাচীন গ্রন্থ দৃষ্টে জানা যায়, যে আদি রাগের নিশ্চয়তা নাই। আর তাহা হইতেও পারে না; কারণ কোন স্বর-বিজ্ঞাস যে সর্বাপেক্ষা প্রাচীনতম ও তাহার পূর্বে আর কোন স্বর-বিজ্ঞাস ছিল কি না, ইহা নিশ্চয় করে, কাহার সাধ্য? আর রাগের আদি অনাদিতে এমন কোন বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব নিহিত নাই, যাহা স্থিতির না হইলে সংগীত চর্চা অসম্ভব ও অশুদ্ধ হইবে।

লোকে বলে যে, আদি ছয় রাগ হইতেই ৩৬ রাগিনী উৎপন্ন হইয়াছে, ইহা যদি যথার্থ হইত, অর্থাৎ এক এক রাগের স্বর-বিজ্ঞাসের অংশ ও ছায়া লইয়া যদি তত্ত্ব রাগিনী গুলি রচিত হইত, তাহা হইলে কোন কোনটী যে আদি ছয় রাগ, তাহা মীমাংসা করার কতক প্রয়োজন হইত। কিন্তু ছয় রাগ ও ছত্রিশ রাগিনী যে সেরূপ নহে, তাহা সংগীত নিপুণ ব্যক্তি মাত্রেই জানেন। অতএব আদি রাগ বিষয়ে বাদানুবাদ করা পণ্ডিত্য মাত্র। নিম্নে ভিন্ন ভিন্ন মতের আদি রাগ রাগিনীর বর্ণনা হইতেছে :—

হনুমন্ত মতে আদি ছয় রাগ,—১ ভৈরব, ২ শ্রী, ৩ মেঘ,  
৪ হিড়োল, ৫ মালকোশ ও ৬ দীপক।  
ব্রহ্মার মতে আদি ছয় রাগ,—১ ভৈরব, ২ শ্রী, ৩ মেঘ,  
৪ বদন্ত, ৫ পঞ্চম ও ৬ নটনারায়ণ।

ভরত মতে আদি ছয় রাগ হনুমন্ত মতের ছায়, ও কল্লিনাথ মতের ছয় রাগ ব্রহ্মার মতের অনুযায়ী। নারদ সংহিতা মতে ছয় রাগ,—মালব, মল্লার, শ্রী, বসন্তক, হিন্দোল, ও কর্ণাট। অত্র মতে অত্র প্রকার। আবার কোন মতে আদি রাগ বিংশতিটি,—( ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য )।

আদি রাগিণী সম্বন্ধেও ঐরূপ, অর্থাৎ ভিন্ন ভিন্ন মতে ভিন্ন ভিন্ন প্রকার; তাহা নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে। অতএব পূর্ব পরিচ্ছেদে রাগোৎপত্তি সম্বন্ধে যে যুক্তি মীমাংসা স্থির করা হইয়াছে, উক্ত মত বিভিন্নতায় ঐ যুক্তির সম্পূর্ণ পোষকতা হইতেছে। ভরত ও হনুমন্ত মতে এক একটি রাগের পাঁচ পাঁচ রাগিণী; ব্রহ্মা ও অত্রাশ্র মতে রাগের ছয় ছয় রাগিণী :—

### হনুমন্ত মতানুযায়িক রাগিণী \* ।

ভৈরব-রাগের,—ভৈরবী, সৈন্ধবী, বাঙ্গালী, বৈরাটী ও মধুমাধবী ।

শ্রী-রাগের,—মালশ্রী, মালবী, ধনশ্রী, বাসন্তী ও আসাবরী ।

মেঘ-রাগের,—সৌরটী, টঙ্কা, ভূপালী, গুর্জরী ও দেশকারী ।

হিন্দোল-রাগের,—রামকলী, বেলাবেলী, ললিতা, পটমঞ্জরী ও দেশাক্ষী ।

মালকৌশ-রাগের,—কুকুভা, খাম্বাবতী, গুণকলী, গৌরী ও তোড়ি ।

দীপক-রাগের,—দেশী, কামোদী, কেদারী, কর্ণাটী ও নাটিকা ।

### ব্রহ্মার মতানুযায়িক রাগিণী ।

ভৈরব-রাগের,—ভৈরবী, গুর্জরী, রামকলী, গুণকলী, সৈন্ধবী ও বাঙ্গালী ।

শ্রী-রাগের,—মালশ্রী, ত্রিবণী, গৌরী, কেদারী, মধুমাধবী ও পাহাড়ী ।

মেঘ-রাগের,—মল্লারী, সৌরটী, সাবেরী, কোশিকী, গান্ধারী ও হরশঙ্গারী ।

বসন্ত-রাগের,—দেশী, দেবগিরি, বৈরাটী, তোড়ি, ললিতা ও হিন্দোলী ।

---

রাগিণীগণের নামের বাসান সম্বন্ধে কিছুই স্থির নাই; বিভিন্ন গ্রন্থকার বিভিন্ন রূপে বাসান করিয়াছেন; যেমন কোন গ্রন্থে রামকলী, কোন গ্রন্থে রামকলী, কোন গ্রন্থে রামকলি, এই প্রকার দুই ত্রয়। ইহারা একই কথা বিভিন্ন রাগিণী, তাহাও জানা যায় না ।

পঞ্চম-রাগের,—বিভাষা, ভূপালী, কর্ণাটী, বড়হংসিকা, মালবী ও পটমঞ্জরী।

ষষ্ঠ-রাগের,—কামোদী, কল্যাণী, আভীরী, নাটিকা, সারঙ্গী ও হৃষীক।

অস্তিত্ব মতে রাগিণী অস্ত্র প্রকার, তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে জটব্য। ঐ সকল রাগ-রাগিণীর অনেক অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছে। দীপক-রাগের স্বর-বিভাগ অবগত আছে, এমন গায়ক কি বাদক বহু কাল হইতে দেখা যায় না। আরও যদি পনের বিশ বৎসর ভারতবর্ষে স্বরলিপির ব্যবহার হইতে বিলম্ব হইত, তাহা হইলে রাগের মধ্যে ভৈরব ও মালকোশ, এবং রাগিণীর মধ্যে ভৈরবী, রামকলী, সৈন্ধবী, কেদারী, সৌরটী, দেশী, তোড়ী, ললিতা, হৃষীক ও ঋষাবতী ভিন্ন আর সকলে লোপ পাইত। এখনও বাহারা চলিত আছে, তাহাদের মূর্তি প্রাচীন কাল হইতে অনেক পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে।

পূর্বেই বলিয়াছি যে কোন রাগের ছায়া অবলম্বন পূর্বক, তাহার রাগিণী-নিচয় স্থিরীকৃত হয় নাই; কারণ রাগের সহিত রাগিণীগণের প্রাচীন কিম্বা আধুনিক স্বর-বিভাগ ভুলনা করিলে, কচিং কোন রাগিণী তদীয় রাগের ছায়ার অনুরূপ দৃষ্ট হয়; যথা,—ব্রহ্মার মতানুযায়িক রাগিণীর মধ্যে রামকলী ও বাঙ্গালী, এই দুইটী কেবল ভৈরবের সদৃশ, অবশিষ্টগুলি অনেক ভিন্ন; ত্রিবণী ও গৌরী, এই দুইটী মাত্র শ্রীর সদৃশ; মল্লারী ও সৌরটী, এই দুইটী কেবল মেঘের সদৃশ; বসন্তের কেবল ললিতা ভিন্ন আর সকল রাগিণী উহা হইতে অনেক পৃথক; পঞ্চমের কোন রাগিণী পঞ্চমের অনুরূপ নহে; নটের কামোদী ভিন্ন আর সকল রাগিণী নট হইতে অনেক পৃথক। হরুমন্ত মতেও ঐ রূপ; মালকোশের ও হিন্দোলের কোন রাগিণী উহাদের অনুরূপ নয়।\*

উল্লিখিত ৬ রাগ ও ৩৬ রাগিণী ব্যতীত আরও দে সকল রাগ-রাগিণী ব্যবহৃত হয়, তাহাদিগকে উহাদের পুত্র ও পুত্রবধু অথবা উপরাগ ও উপরাগিণী বলে। রাগদিগের পুত্র ও পুত্রবধু সম্বন্ধেও অনেক মতভেদ। কোন মতে এক এক রাগের আট আট পুত্র, কোন মতে ছয়, কোন মতে সাত। সেই সকল পুত্র ও পুত্রবধু, অর্থাৎ উপরাগ ও উপরাগিণীদিগের বিস্তারিত বিবরণ নিম্নয়োজন; কারণ তাহারাও রাগ-রাগিণীদের স্বর বিভাগের

\* বাবু দ্বীনচন্দ্র দত্ত প্রণীত বাঙ্গালা সঙ্গীতরসাকরে এই রূপ লিখিত হইয়াছে :—“যে যে রাগিণী যে রাগের ভাবী বলিয়া কল্পিত হইয়াছে, সেই সেই রাগিণী সেই সেই রাগ অবলম্বন করিয়া গাই হইয়াছে”, ইহা নিতান্ত ভ্রম। প্রকৃত রাগ-রাগিণীর স্বর-বিভাগের দ্বারা অনুসন্ধান না করিয়া, সাধারণ (পুলাস) জ্ঞানের অনুবর্তী হইয়া ঐ রূপ লিখিয়াছেন।

সাদৃশ্যস্বারে নিরূপিত হয় নাই, এবং সেই হেতু ঐ বিষয়ে প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের মতেরও পরস্পর ঐক্য নাই\*। কালে কালে ক্রমে অসংখ্য রাগ-রাগিণীর ব্যবহার হইয়াছিল; স্বরলিপির প্রথা না থাকাতে তাহাদের তিন চতুর্ধেরও অধিক লোপ পাইয়াছে। এক্ষণে অতি বড় ওস্তাদে দুই শত রাগের অধিক জানেন কি না, সন্দেহ। বহুবিধ রাগ রাগিণীর স্বর-বিভাস জানা থাকিলে, স্বর-বিভাসের প্রকৃতির সাদৃশ্যস্বারে রাগ-রাগিণীদ্বিকে বিভিন্ন জাতিতে শ্রেণীবদ্ধ করা কঠিন ব্যাপার নহে। মুসলমান পাদসারিগের দরবারে হিন্দু সঙ্গীতের সমূহ অল্পলীন হওয়া কালীন, কতকগুলি রাগ-রাগিণী কতিপয় বিভিন্ন শ্রেণী বা জাতিতে বিভক্ত হয়; সেই শ্রেণী বিভাগ অতি উৎকৃষ্ট ও কার্যোপযোগী, ও তদ্বারা রাগ শিক্ষারও সুন্দর সুবিধা হয়; যেমন অষ্টাদশ কানড়া, ত্রয়োদশ তোড়ি, দ্বাদশ মল্লার, নব নট, সপ্ত সারঙ্গ। কিন্তু স্বরলিপি অভাবে ইহারও স্থায়ী হইতে পারে নাই; অনেকের কেবল নামমাত্র রহিয়াছে।

**১৮ কানড়া :**—দরবারী, মুদ্রাকী, কোশিকী, হোসেনী, সুহা, সুঘরাই, আড়ানা, সাহানা, বাগশ্রী, গারা,—ইহার শুদ্ধ কানড়া; নাগধ্বনি কানড়া, টঙ্ক কানড়া, কাকী কানড়া, কোলাহল কানড়া মঙ্গল কানড়া, শ্রাম কানড়া, ও মিয়াকি জয়জয়ন্তী,— এই কয়টা মিশ্র কানড়া।

**১৯ তোড়ি :**—দরবারী-তোড়ি, আশাবরী, গুর্জরী, গাকারী, বাহাহরী তোড়ি, নাচারী তোড়ি, লক্ষ্মী তোড়ি, দেশী তোড়ি,—ইহার শুদ্ধ তোড়ি; খট তোড়ি, মুদ্রা তোড়ি, সুহা তোড়ি, সুঘরাই তোড়ি, ও জোয়ানপুরী তোড়ি,—ইহা মিশ্র তোড়ি।

\* সঙ্গীতাদ্যাপক ঐযুক্ত কেদারমোহন গোস্বামী মহাশয়ও সাধারণ প্রচলিত জ্ঞানিভাষ্য হইতে মুক্ত হইতে পারেন নাই, কারণ তিনি তাঁহারকৃত সঙ্গীতসারে এইরূপ লিখিয়াছেন,—“এই হয় রাগ এবং ছত্রিশ রাগিণীর সহযোগে বোড়শ সহস্র উপরাগ এবং উপরাগিণীর জন্ম হইয়াছিল”। বাহার্য রাগদিগের স্বর-বিভাসের প্রকৃতি সম্যকবশত নহে, তাহাদের ঐ রূপ জ্ঞানি থাক। অস্বাভাবিক ও অসম্ভব নহে। কিন্তু গোস্বামী মহাশয়ের জ্ঞান সঙ্গীত দক্ষ লোকের ঐ প্রকার সংস্কার থাকা আশ্চর্যের বিষয়। আদি রাগ-রাগিণীর সংযোগ ব্যতীত অসংখ্য প্রকার নূতন রাগ রচিত হইতে পারে। ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় সঙ্গীত-জ্ঞান-জমিত বহু দর্শনাত্মকেই ঐ প্রকার কুসংস্কার সমূহের জন্ম হয়, এবং এটাদি গ্রন্থকারগণের কাব্যিক ও রূপক বর্ণনাই ঐ সকল কলমের মূল। চিরকাল পৌরাণিক মত বহিরা থাকিলে বিজ্ঞ জ্ঞানের উন্নতি কখনই হইবে না। পরে এ বিষয়ের বিস্তারিত সমালোচনা হইতেছে।



**১২ মল্লার :**—মেষ, সুরট, দেশ, গৌড়, জয়জয়ন্তী, ধুরিয়া মল্লার, সুরদাসী মল্লার, ইহারা শুদ্ধ মল্লার ; নট মল্লার, নায়কী মল্লার, অরুণ মল্লার, মিয়া মল্লার ও জাজ মল্লার,—ইহারা মিশ্র মল্লার।

**৯ নট :**—নটনারায়ণ অথবা বৃহন্নট, ছায়ানট, কেশব-নট, হাবীর-নট, কল্যাণ-নট, মল্লার-নট, কামোদ-নট, আহীর-নট ও কদম্ব-নট।

**৭ সারঙ্গ :**—বৃন্দাবনী সারঙ্গ, মধুমাধ সারঙ্গ, গৌর সারঙ্গ, সামন্ত সারঙ্গ, বড়হংস সারঙ্গ, শুদ্ধ সারঙ্গ ও মিয়াকী সারঙ্গ।

অনেক ওস্তাদে বলেন, এবং তাহা যুক্তি সঙ্গতও বোধ হয়, যে ইমন, ভূপালী শ্রাম, হেম-ক্ষেম ইহারা কল্যাণ জাতি ; দেওগিরি, কোকভ আলাহিয়া, সফন্দা ইহারা বেলাবলি জাতি। ভৈরব তিনপ্রকার,—আনন্দ-ভৈরব, মঙ্গল-ভৈরব, ও শুদ্ধ ভৈরব ; শ্রী পাঁচ প্রকার,—শুদ্ধশ্রী, মালশ্রী, ধনশ্রী, জয়তশ্রী, শ্রীটক ; কেশব তিন প্রকার,—শুদ্ধ কেশব, জলধর কেশব ও মারু কেশব ; বেহাগ তিন প্রকার, শুদ্ধ বেহাগ, অরুণ বেহাগ ও বেহাগড়া ; শঙ্করা তিন প্রকার,—শঙ্করা-অরুণ, শঙ্করা-ভরণ ও শঙ্করা-করণ।

মারোয়া, পুরিয়া, ত্রিবণ, জয়ন্ত,—ইহারা সম-প্রকৃতিক ; মূলতানী, ভীম-পলশী, ধানী, রাজবিজয়,—ইহারা সম-প্রকৃতিক ; পাশাজ, ঝিঝিট, লুম,—ইহারা সম-প্রকৃতিক ; সিন্দুরিয়া ( সিন্দুড়া ), সিদ্ধ, কাফী, সমপ্রকৃতিক ; ভৈরব, রামকেশী, বাদালী, কালাংড়া, দেগিয়া,—ইহারা সম-প্রকৃতিক ; বিভাষ ও দেশকার—সম-প্রকৃতিক ; শঙ্করা ও বেহাগ—সমপ্রকৃতিক, সোহিনী বসন্ত ও হিঙোল সম-প্রকৃতিক ; শ্রী, গৌরী, পূর্ববী, বরাটী, মালিগৌরা, সাজাগিরি,—ইহারা সম-প্রকৃতিক ; বাগশ্রী, পটমঞ্জরী, আভীরী,—ইহারা সম-প্রকৃতিক ; পঞ্চম ও ললিত—সম-প্রকৃতিক, ইত্যাদি। সম-প্রকৃতিক রাগ-রাগিণীগুলি একই ঠাঁটে গীত হয় ; তাহা পরে বিবৃত হইতেছে।

রাগ-রাগিণী গুলি যে প্রায়ই ভিন্ন ভিন্ন দেশ হইতে সংগ্রহ, উহাদের উক্ত সম-প্রকৃতিই তাহার এক প্রমাণ। এমন রাগ প্রায় নাই, যাহার সদৃশ আর একটা রাগ প্রাপ্ত হওয়া যায় না। উক্ত সম-প্রকৃতি হওয়ার কারণ এই :—মনে কর, রঙ্গপুর জেলায়, ইতর সাধারণের মধ্যে এক প্রকার স্বর-বিত্তাস ( রাগ ) প্রচলিত ; তাহার আশ পাশ জেলায়,—যেমন বগুড়া, দিনাজপুর, কোচবিহার প্রভৃতি যে সকল স্বর-বিত্তাস প্রচলিত, তাহারা ঐ রঙ্গপুরস্থ রাগ হইতে অতি অল্প অল্প ভিন্ন ; অতএব ঐ সমস্ত জেলার বিভিন্ন স্বর-বিত্তাসের পরস্পর সাদৃশ্যবশতঃ তাহাদিগকে এক জাতীয়, অর্থাৎ সম-প্রকৃতিক রাগ

বলা যাইতে পারে। ঐ সকল বিভিন্ন রাগের-পার্থক্য এক জন বিশেষী লোকের সহস্র উপলব্ধি হইবে না; একই রূপ বোধ হইবে। সেই প্রকার অতি প্রাচীন কালে উত্তর-পশ্চিম দেশস্থ যে জেলায় ভৈরব-রাগ প্রচলিত ছিল, মনে কর তাহার এক পার্শ্বস্থ জেলায় 'রামকেলী', অপর পার্শ্ব বাঙ্গালী, আর এক পার্শ্ব কালাংড়া, এইরূপ ভৈরবের সম-প্রকৃতিক রাগিণী-সকল প্রচলিত ছিল, ইহাই প্রতীয়মান হয়।

কলতঃ রাগাদির সম-প্রকৃতিত্বের কারণ যাহাই হউক না কেন, উহাদের লোপ পাইবার মধ্যে একটা নিয়ম দৃষ্ট হইতেছে। পুরাকাল হইতে যৈত প্রকার রাগ-রাগিণী সংগৃহীত হইয়াছিল, তাহাদের মধ্যে সম-প্রকৃতিক রাগের সংখ্যাই ক্রমে কমিয়া গিয়াছে; কেননা উহাদের পার্থক্য সহস্র লোকের অনুধাবন না হওয়াতে, উহারা অব্যবহার্য হইয়া গিয়াছে। যাহারা একবারে বিলুপ্ত হইয়া গিয়াছে, তাহাদের প্রকৃতি কি রূপ ছিল, তাহা দেখাইবার উপায় নাই। একগুণকার লুপ্তপ্রায় মধ্যে কতকগুলি দৃষ্টান্ত দিতেছি :—

ভৈরব, বাঙ্গালী, রামকেলী ও ভটিয়ারী সম-প্রকৃতিক জন্ত, বাঙ্গালী ও ভটিয়ারী ইদানীং লোপ পাইবার পথে দাঁড়াইয়াছে, অর্থাৎ অতি অল্প গায়কেই উহাদিগকে জানেন। গুণকেলী কতক গৌরী, কতক শ্রীর জায়; ধন-শ্রী ও রাজবিজয় মূলতানীর জায় শ্রাম হাধীরের জায়; দেশকার বিভাষের জায়;—এই জন্ত গুণকেলী, ধন-শ্রী, রাজবিজয়, দেশকার লোপ পাইতেছে; ১৮ কানড়া, ১৩ তোড়ি, ১২ মল্লার, ২ নট, ৭ সারঙ্গ, ইহাদের দুই তিন রকম ব্যতীত বাকী অতি অল্প গায়কেই জানেন। যে দুই এক জন অতি প্রাচীন গায়কে এখনও উহাদিগের স্বর-বিশ্বাস অবগত আছেন, তাহারা দেহ ত্যাগ করিলে, তাহাদের সঙ্গে সঙ্গে উহারাও মার্গ সঙ্গীতের\* জায় দেবলোকে গমন করিবে। অতএব এখনও ভিন্ন ভিন্ন স্থানের প্রথিতযশ প্রাচীন গায়কদিগের নিকট হইতে ঐ সকল রাগের যথার্থ বিশুদ্ধ স্বর-বিশ্বাস সংগ্রহ পূর্বক স্বরলিপিকৃত করিলে, উহারা হারী হইতে পারে। যিনি ইহা করিখেন, তিনি ভারতীয় সঙ্গীতের যথার্থ হিতৈষী বলিয়া পরিচিত হইবেন। কিন্তু হৃৎখের বিষয় এই, যে এ পর্যন্ত কেহ তাহা করিতে পারিল না। 'সঙ্গীতসার' ও 'কণ্ঠকৌমুদী' নামক গ্রন্থদ্বয়ে ঐ প্রকার কতকগুলি রাগের যে স্বর-বিশ্বাস দৃষ্ট হয়, তাহা বিশুদ্ধ হয় নাই; কেননা উহা বিখ্যাত প্রাচীন কালাবিশিষ্টদিগের মুখে ভিন্ন রূপ শুনা যায়।

## ৭৬ঙ্ক, সালক, ও সংকীর্ণ।

প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থকারগণ রাগ-রাগিণীকে এক প্রকার তিন শ্রেণীতে বিভক্ত করিয়াছেন; যথা :—৭৬ঙ্ক, সালক ও সংকীর্ণ। যে সকল রাগে অন্ত কোন

\* মার্গ সঙ্গীতের বিবরণ ১২য় পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য।

রাগ মিশ্রিত নাই, তাহাদিগকে শুদ্ধ ; যে সকল রাগ দুই রাগ মিশ্রণে উৎপন্ন, তাহাদিগকে সালঙ্ক ; এবং যে সকল রাগ তিন কি ততোধিক রাগ মিশ্রণে উৎপন্ন হইয়াছে, তাহাদিগকে সংকীর্ণ বলা হইয়াছে। কোন্ কোন্ রাগ এই তিনের কোন্ শ্রেণীর অন্তর্গত, তৎসম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের মধ্যে অনেক প্রকার মত ভেদ।

এ বিষয়ে হিন্দুস্থানী ওস্তাদদিগের মধ্যে কি প্রকার মত প্রচলিত, তৎসম্বন্ধে কাণ্থেন উইলার্ড সাহেব অনেক অনুসন্ধান করিয়াছিলেন। তিনি লিখিয়াছেন যে, সাধারণতঃ লোকে রাগগুলিকে শুদ্ধ জাতীয়, রাগিণী গুলিকে সংকীর্ণ জাতীয় বলে ; আবার অনেকে রাগগুলিকেও সংকীর্ণ শ্রেণী মধ্যে পরিগণিত করে ; কেহ কেহ কানড়া, তোড়ি, মল্লার, নট, সারঙ্গ, গুর্জরী, এই কয়টিকে শুদ্ধ রাগ বলে। এই রূপ এত প্রকার মত ভেদ, যে সকলই যেন ছেলে খেলার ভাষা বোধ হয়। বস্তুতঃ অধুনা রাগ-রাগিণীগণকে ঐ প্রকার শ্রেণী বদ্ধ করা বৃথা শ্রম, উহার কোনই ফল নাই।\*

কাণ্থেন উইলার্ড সাহেব, তাহার রুত হিন্দু সংগীত-বিষয়ক গ্রন্থে সংকীর্ণ জাতীয় রাগের এক সূত্রহং তালিকা দিয়া, এক এক রাগ কি কি মিশ্রণে উৎপন্ন, তাহা লিখিয়াছেন। বাঙ্গালা সংগীতসারে ও বাঙ্গালা সংগীতরত্নাকরেও উহার অনুকরণে এক এক তালিকা দেওয়া হইয়াছে। উক্ত সাহেব তদীয় তালিকায় আদি ছয় রাগকেও সংকীর্ণ জাতি মধ্যে ধরিয়াছেন, যথা :—হিন্দোল,

\* প্রাচীন রাগ-রাগিণী যে কাহারও রচিত নহে, সকলই সংগ্রহ, প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রকারগণ কর্তৃক রাগের উক্ত শ্রেণী ভেদ ব্যাপারটা তাহার সাক্ষ্য দিতেছে। আধুনিক কালে ঐ শ্রেণী ভেদ দ্বারা সঙ্গীত চর্চার কোন উপকার দর্শে না ; কেননা অধুনা ঐ শ্রেণী অনুসারে রাগাদি চেনা যায় ; এক্ষণে হুকাল হইতে, উহার ব্যবহার নাই। কিন্তু যে পুরাকালে রাগ-রাগিণীগণের প্রথম সংগ্রহ হয়, তখন ঐ শ্রেণী-ভেদের প্রয়োজন ছিল বলিয়া, বোধ হয় ; কারণ তখন ভিন্ন ভিন্ন দেশীয় দুই তিন রাগ মিশ্রিত করিয়া গাইলে, সঙ্গীতবিদগণ তাহা সহজেই চিনিতে পারিত। মনে কর, তৈরবের সহিত মেঘ মিশ্রিত করিয়া গীত হইলে, তাহা শুধনকার শ্রোতা অনায়াসেই ধরিত্তা দিতে পারিত ; কেননা তখন রাগ সংখ্যা অল্প ছিল এবং যে কএকটি ব্যবহৃত হইতে ছিল, তাহার তৎকালে জীবিত থাকাতঃ, অর্থাৎ তত্তদদেশীয় লোকের জাতীয় সুররূপে বর্তমান থাকাতঃ, তাহাদের যুষ্টি জ্ঞান্ধ্যমান ছিল ; সুতরাং মিশ্রামিশ্র রাগ লোকে অনায়াসেই চিনিতে পারিত। কিন্তু আধুনিক কালে ঐ তৈরব ও মেঘ মিশ্রণে উৎপন্ন তৃতীয় রাগটি এক মৌলিক রাগ বলিয়া বিবেচিত হইবে ; কেননা এক্ষণে তৈরবের ও মেঘের সেই প্রাচীন যুষ্টি আর নাই, অনেক পরিবর্তন হইয়া গিয়াছে। এই অল্প এক্ষণে মিশ্র রাগাদির উৎপত্তি নিরাকরণ হওয়া অসম্ভব ; সুতরাং ভবিষ্যতে নানা লোকে নানা প্রকার বলে। বস্তুতঃ প্রাচীন সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থের নিয়মসকল আধুনিক সঙ্গীতের উপযোগী নহে। সে কালে কোন নূতন রাগ দ্বারা শ্রোতৃবর্গের স্নানকর্ষণ করিতে হইলে, গায়কগণ দুই তিন পুরানো প্রচলিত রাগের অংশ গ্রহণে একটা নূতন যুষ্টি উদ্ভাবন করিয়া থাকিত ; কোন নূতন মৌলিক স্বর-বিন্যাস ওখনকার সমাজে সমাদৃত হইত না।

তোড়ি, কানড়া ও পুরিয়ার সংযোগে ভৈরব-রাগ উৎপন্ন; কল্যাণ, কামোদ, সামন্ত, ও বসন্ত সংযোগে মেঘ-রাগ উৎপন্ন। রাগ-রাগিণীর মিশ্রণ কি রাসায়নিক যোগের স্থায়, যে, সংযুক্ত দ্রব্যের বর্ণ সংযুক্ত্যমান আদি দ্রব্য নিচয়ের বর্ণ হইতে সম্পূর্ণ বিভিন্ন হইবে? ইহা নিতান্ত যুক্তিবিরুদ্ধ ও হান্তর কথ্য! বিশেষ আদি রাগোৎপত্তির যুগ যুগান্তর পরে অত্যন্ত রাগ-রাগিণীর জন্ম হইয়াছে। যাহা হউক, উইলার্ড সাহেব বিদেশীয় লোক; তাঁহার ভ্রান্তি মার্জনীয়। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এই যে, সংগীতসারকর্তা সংগীতাদ্যাপক শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ও বাচ বিচার না করিয়া অন্ধের ভ্রায় পূর্ববর্তী সংগীত গ্রন্থকারদিগের অনুবর্তী হইয়াছেন। সংগীতসারের শেষভাগে দৃষ্ট হইবে যে, আশাবরী, ভৈরবী ও গুজরী সংযোগে কাফী উৎপন্ন, এই রূপ লিখিত হইয়াছে। ঐ তিনটি রাগিণীতেই রি ও ধ কোমল; কাফীর রি ও ধ তবে কোমল হইল না কেন? এই প্রকার অনেক অসঙ্গতি ও ভ্রান্তি ঐ গ্রন্থে প্রবেশ করিয়াছে।

## ওড়ব, খাড়ব ও সম্পূর্ণ।

প্রাচীন কালের গ্রন্থকর্তাগণ রাগ-রাগিণীর ব্যবহার্য সুরের সংখ্যানুসারে তাহাদিগকে আর এক প্রকার তিন জাতিতে বিভক্ত করিয়াছেন; যথা,— ওড়ব, খাড়ব (মাড়ব), ও সম্পূর্ণ। এই বিভাগ কতক আবশ্যকীয় বটে। যে সকল রাগে স্বরগ্রামের পাঁচটিমাত্র সুর ব্যবহার হয়, দুইটি বর্জিত থাকে, তাহাদিগকে ওড়ব জাতীয় কহে; যে রাগে গ্রামের ছয়টি সুর ব্যবহার হয়, একটি বর্জিত থাকে; তাহাকে খাড়ব কহে; এবং যাহাতে সাত সুরই ব্যবহার হয়, তাহাকে সম্পূর্ণ জাতীয় কহে। আধুনিক সঙ্গীতে ঐ তিন জাতীয় রাগ কি কি প্রকার, তাহা পর পরিচ্ছেদে প্রদর্শিত হইবে।

ঐ তিন জাতি সম্বন্ধেও প্রাচীন গ্রন্থকারগণের এবং আধুনিক ওস্তাদদিগের মধ্যে পরস্পর অনেক মতভেদ দৃষ্ট হয়। ইহাতেই স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, বাণাসিধ উক্ত জাতিত্বের মূলে দোষ আছে, অর্থাৎ ঐ জাতি বিভাগ কোন বৈজ্ঞানিক ভিত্তির উপর স্থাপিত নহে; তাহা হইলে উহাতে লোকের মতভেদ কখনই হইতে পারিত না। প্রাচীন রাগ-রাগিণীগুলি যে এক এক দেশের জাতীয় গান, উক্ত ওড়ব খাড়ব জাতিত্ব তাহার অত্যন্ত প্রমাণ। এক এক দেশীয় জন সাধারণের এ রূপ অভ্যাস যে, তাহার গ্রামের দুই একটা সুর উচ্চারণ করিতে পারে না। নেপাল ও ভূটান তরাইস্থ অরণ্যবাসী মেচজাতির গানে কেবল সা-গ-প-সা, এই কয়টি সুর মাত্র ব্যবহার

হয়। ভাগলপুর বিভাগস্থ প্রমোদবাসী ইতর সাধারণ প-এর উপরে চড়িতে পারে না। নাগপুরিয়া ধানড় ফুলিয়া গ-এর উচ্চারণ করিতে পারে না। ভাহাদের জাতীয় স্বর বন্ধাবিনিসারদ্ধ; তাহারা এই রাগের এমন স্বরকর তাঁজে গান গায়, যে অপর দেশীয় শিক্ষিত গায়ক ভিন্ন তাহা আদায় করিতে পারে না। চীন দেশীয় গানে সাধারণতঃ ম ও নি ব্যবহার হয় না; পরিব্রাজকেরা বলেন, তথাকার প্রায় সকল গানই ওড়ব জাতীয়। ইহার অর্থ এই যে, ম ও নি বর্জন করিয়া গান করা চৈনদের জাতীয় অভ্যাস। সংগীতের অল্পমত বালাবস্থার স্বরগ্রামের সমস্ত সাত স্বর প্রকাশ পায় না; ইহা পৃথিবীস্থ বহু প্রাচীন ও আধুনিক ~~অল্পমত~~ জাতির বিবরণে সর্বদাই দৃষ্ট হয়। হিন্দু সংগীত অতীব প্রাচীন; অতএব পুরাকালের যে সকল জনসমাজ হইতে প্রাচীন রাগ-রাগিণীগুলি সংগৃহীত হইয়াছে, তত্রতা লোকদিগের স্বর গ্রামের দুই এক স্বর বাদ দিয়া গান গাওয়ার অভ্যাস ছিল; ইহাতেই ওড়ব খাড়বের জন্ম।

ব্রহ্মা ও হনুমন্ত, উভয় মতের একত্রিত আটটি প্রচলিত রাগের মধ্যে ঐ ও বৃহস্ট, এই দুইটি ব্যতীত আর সকলেই, কেহ ওড়ব, কেহ খাড়ব। কোন গ্রন্থের মতে ভৈরব খাড়ব—রি বর্জিত, কোন মতে ওড়ব—রি ও প বর্জিত; অর্থাৎ ভৈরব যে প্রাচীন জনসমাজের জাতীয় স্বর ছিল, তত্রতা লোকেরা রি ও প উচ্চারণ করিতে পারিত না, এই জন্তই ভৈরব ওড়ব অথবা খাড়ব ছিল। কিন্তু পরে ক্রমে লোকের স্বরাভ্যাসের উন্নতির সহিত ভৈরবও সম্পূর্ণ জাতীয় হইয়া দাঁড়াইয়াছে; অর্থাৎ বাহাদের রি ও প উচ্চারণ করা সহজ, তাহারা ভৈরবে রি ও প কেননা উচ্চারণ করিবে? উহাতে রি ও প ব্যবহার করা সম্বন্ধে ভৌতিক প্রতিবন্ধকতা কিছুই ছিল না, অর্থাৎ রি ও প উচ্চারণ করা অসম্ভব কি শ্রুতি কটু কার্য্য নহে; এই জন্তই আধুনিক কালে উহাতে রি, প ব্যবহার হইতেছে; তাহাতে ভৈরবের কিছুই অনিষ্ট হয় নাই। ইহাতে কেহ একপ তর্ক করিতে পারেন, যে রি ও প বর্জনে প্রাচীন কালে ভৈরবের যে অতি মনোহর রূপ ছিল, এক্ষণে তাহা নাই। ইহা কেবল তর্ক মাত্র; কেননা ইহার উত্তরে আর এক জনে এ রূপ বলিতে পারেন, যে পুরাকালে ভৈরব বরং অস্বহীন ছিল, আধুনিক কালে উহা পূর্ণাবয়ব প্রাপ্ত হইয়া অধিক মিষ্ট হইয়াছে। ভাল মন্দ দশের যুগে; স্বন্দরকে যদি বিকৃত করিয়া কুৎসিত করা যায়, সর্ব সাধারণে তাহা কখনই অনুমোদন করিবে না। ভৈরবে রি ও প ব্যবহার করিলে যদি তাহা কুৎসিত হইত, তাহা হইলে সাধারণে কখনই তাহা অনুমোদন করিত না। রাগের

মনোহারিতা গায়কের মুখে; লোকের বাহাতে মনোরঞ্জন হয়, রাগের পক্ষে সেই নিয়মই হইক, ও অপরিবর্তনীয়। হিন্দুস্থানী ললিতে প নাই, ও ধ স্বাভাবিক; কিন্তু বঙ্গদেশে সেই ললিত প ও কোমল-ধ বিশিষ্ট হইয়া গিয়াছে। ইহাতে বাঙ্গালা ললিত মনোরঞ্জন বিষয়ে হিন্দী ললিতাপেক্ষা অল্প ক্রমবান নহে, বরং অধিক; কারণ হিন্দুস্থানী তোড়ি ও তৈরবী ব্যতীত, বাঙ্গালা ললিতের ত্রায় কল্পণ রসোদীপক রাগিণী প্রায় দৃষ্ট হয় না।

পরন্তু ইতিহাসের জ্ঞাত প্রাচীন সামগ্রী অবিকৃত রাখাই উচিত; উহার বিকৃত হওয়া, ও ধ্বংস হওয়া, সমান কথা। ফলতঃ দুঃখের বিষয় এই যে, কালে রুচির পরিবর্তনের সহিত সংগীতের যেমন পরিবর্তন হইয়াছে, প্রাচীন আর্চ্যাগণ যে সকল স্বর-বিজ্ঞাস যোগে গান করিতেন, তাহাদের প্রাচীন মূর্তিও ধ্বংস হইয়া গিয়াছে। প্রত্ন-তত্ত্বের (আর্কিয়লজি-র) মর্ম ভারতীয় সংগীত ব্যবসায়ী লোকদিগের, ও তাহাদের শ্রোতৃবর্গের অবগত থাকা আশা করা যায় না; সুতরাং তাহারা প্রাচীন স্বর-বিজ্ঞাস সকল এত পরিবর্তন করিয়া ফেলিয়াছে, যে, উহারা এক্ষণে সম্পূর্ণ নূতন হইয়া দাঁড়াইয়াছে; এবং স্বরলিপি অভাবে উহাদের প্রাচীন মূর্তি রক্ষা পায় নাই।

ভারতীয় লোকের প্রাচীন বিষয়ের প্রতি শ্রদ্ধা ও আদর আছে বটে, কিন্তু তাহা ইতিহাস-প্রিয়তা জনিত নহে; তাহা আলস্য ও নিশ্চেষ্টতার ফল, অর্থাৎ “কে আবার বদলায়, বাহা আছে সেই ভাল”। এই জ্ঞাত ভারতীয় লোকদিগের নূতন সৃষ্টি করার ক্রমতা প্রস্তুতিত হয় নাই, এবং নূতনের প্রতি আস্থাও নাই। কিন্তু জন সমাজের রুচি ও অভ্যাসের ক্রমশঃ পরিবর্তন হওয়া স্বাভাবিক; তাহা কেহই রোধ করিতে পারে না; তজ্জন্ত সময়ে সময়ে নূতন নূতন অভাবের উদ্ভব হয়। যে জাতি অলস, তাহারা সেই অভাব সকল সহ্য করিয়া থাকে; আর বাহারা শ্রমী ও বুদ্ধিশীল, তাহারা ত্বরায় অভাব যোচন পূর্বক রুচি চরিতার্থ করে। ইদানীং নিরলস ইউরোপীয় লোকদিগের সহিত ঘোর প্রতিদ্বন্দ্বিতা হওয়াতে, আমাদের আলস্য ত্যাগ করিতে হইয়াছে, এবং তৎসাহত নূতনত্বের প্রতি আমাদের অশ্রদ্ধাও কমাইতে হইতেছে। এই সুবোলে বাহাতে আমাদের জাতীয় উন্নতির সোপানও নির্মিত হয়, তাহার চেষ্টা করা সকলেরই উচিত।

## ৯ম. পরিচ্ছেদ :—রাগ-রাগিনী গাওয়ার সময়, ও ঠাট প্রভৃতি নিরূপণ।



রাগ-রাগিনী সকল দিন রাত্রে এক এক নির্দিষ্ট সময়ে গান করার বিধি যে নিত্য কাল্পনিক, তাহা বিবেচক ব্যক্তি মাত্রেই স্বীকার করেন। সুরের বিভিন্ন বিভাসের মধ্যে এমন কিছুই নাই, যে, কোন নির্দিষ্ট সুর দিব্যরাত্রে কোন নির্দিষ্ট সময়ে না গাইলে আশাহুরূপ ফলোৎপাদন হয় না। সুরের দ্বারা মনের ভাব ব্যক্ত করা, এবং শ্রোতার মনে সেই ভাবের উদ্বেগ করা ই সংগীতের মূল উদ্দেশ্য : সেই সকল ভাব বিস্তৃত রূপে ব্যক্ত করার সহিত সময়ের কোন সম্বন্ধ থাকিতে পারে না। প্রাতঃকালে গাইয়া যে ভাব ব্যক্ত করা হইল, রাত্রে গাইলে কি সেই ভাব ব্যক্ত হইবে না? অবশ্যই হইবে। তবে গায়ক ও শ্রোতার মনের অবস্থার উপর সংগীতের ফল নির্ভর করে, সন্দেহ নাই। কিন্তু কোন এক নির্দিষ্ট সময়ে সকল লোকেরই মানসিক অবস্থা সমান নহে। একই সময়ে প্রত্যেক ব্যক্তির মনের অবস্থা যদি এক রূপ হইত, তাহা হইলে মনের ভিন্ন ভিন্ন ভাব প্রকাশ করণার্থ নির্দিষ্ট সময়ের প্রয়োজন হইত। তবে সমাজস্থ হইয়া থাকিতে হইলে, সকল কার্যেরই এক একটা সময় স্থির করিয়া লইতে হয়। যেমন শাদা স্বপায়, আনাহারের সময় সংগীত ভাল লাগে না; এই প্রকার যাহা কিছু প্রভেদ। কিন্তু আবার অভ্যাসে আর এক স্বভাব হইয়া উঠে, যেমন ইংরাজেরা রাত্রে ব্যাণ্ড বাজ শুনিতে শুনিতে থানি থাকে। স্নানের সময় তৈল মর্দন করিতে করিতে অনেক স্বাধীন অবস্থাপন্ন ধনী ব্যক্তির গান শোনা অভ্যাস থাকে। কিন্তু সকল লোকেরই ঐ প্রকার অভ্যাস থাকা সম্ভব হয় না। দিন রাত্রে মধ্যে দুইটা বস্তুর প্রভেদ অধিক কার্যকর,—আলোক ও উত্তাপ। পরন্তু উন্নত সমাজস্থ সুশিক্ষিত সভ্য লোকে আলোক ও উত্তাপের ব্যতিক্রমের সহিত মনের অবস্থার ব্যতিক্রম হইতে দেন না; সুতরাং নির্দিষ্ট স্বর-বিভাসের জন্ত সময় নির্দিষ্ট রাখারও তাহার প্রয়োজন হয় না।

খ্যাতনামা সার্ উইলিয়ম জোল্ সন্দেহ করিয়াও স্থির করিতে পারেন নাই, যে প্রাচীন হিন্দু সংগীতবেত্তারা ইহা জানিতেন কি না, যে ধনি পরিচালক বায়ু উষ্ণ হইয়া তরল হইলে, ধনির গতি ক্ষত হয়; এবং শীতল

হইয়া গাঢ় হইলে, ধ্বনির গতি মন্দ অর্থাৎ স্লথ হয়। প্রাচীন আৰ্য্য গায়ক-গণ ইহা জানিলেই বা কি হইত? উহাতে সুরের তৃপ্তি প্রদায়িনী শক্তির যে কোন ব্যতিক্রম হয় না, তাহা ধ্বনি বিজ্ঞানে স্পষ্ট প্রকাশ আছে। কথায় বলি, শীতের সময় রি-এর পর ম অপেক্ষা কি রি-এর পর গ অধিক মিষ্ট, এবং গ্রীষ্মের সময় গ-এর পর ম অপেক্ষা কি গ-এর পর রি অধিক মিষ্ট শুনায়? কিম্বা আলোকের সময় ম-এর পর প অপেক্ষা কি ম-এর পর ধ অধিক মিষ্ট, এবং অন্ধকারের সময় প-এর পর ধ অপেক্ষা কি প-এর পর ম অধিক মিষ্ট শুনায়? এ রূপ বিশ্বাস যে হান্তকর, তাহা বিবেচক ব্যক্তি মাঝেই বুঝিতে পারেন।

পৌত্তলিক সংস্কারাবিষ্ট গায়কগণ রাগের সময় নির্দেশের এক চমৎকার পৌরাণিক ব্যাখ্যা করিয়া থাকেন। তাঁহারা বলেন যে রাগ-রাগিণীগণ এক এক দেবতা; তাঁহাদিগকে যখন তখন আহ্বান করিলে, তাঁহারা শুনিতে পারেন না; তাঁহাদের সাবকাশানুসারে আহ্বান করিলে, তাঁহারা অবতীর্ণ হইয়া গায়ক ও বাদককে প্রভূত রঞ্জন-শক্তি প্রদান করেন; এই অস্ত্রই অসময়ে কোন রাগ গাইলে তাহা সুরস হয় না। বিশ্বাস করিতে পারিলে রাগাদির সময় নিরূপণের উল্লিখিত ব্যাখ্যা ভিন্ন উপযুক্ততর ব্যাখ্যা নাই।

পৃথিবীস্থ যাবতীয় আধুনিক সভ্য সমাজে, কি স্বাধীন, কি পরাধীন, উভয় অবস্থাপন্ন লোকদিগের মধ্যে সন্ধ্যার পর সংগীতালোচনার নিয়ম প্রচলিত হইয়াছে। অধুনা যে সকল চাকুরে লোক হিন্দু সংগীতালোচনা করেন, কুসংস্কার দোষে কিম্বা প্রাচীন প্রেমের অম্লরোপে, তাঁহাদের প্রাতঃকালীয় রাগাদির চর্চা প্রায়ই ঘটিয়া উঠে না; ইহা নিতান্ত অজ্ঞায়, ও ছুঃখের বিষয়। রাগের সহিত সময়ের যে কোন সম্বন্ধ নাই, যে সকল প্রাচীন সংগীত-গ্রন্থকার রাগাদির সময় নিরূপণ করিয়াছেন, তাঁহাদের মধ্যে মতের ঘোরতর অনৈক্যই উহার প্রমাণ। “সংগীত পারিজাতো” ভূপালী প্রাতে, ও ভৈরবী সন্ধ্যায় গাইতে বিধি আছে; ভারতের দক্ষিণ প্রদেশে ইমন প্রাতে এবং ভৈরবী রাজ্যে গাওয়ার প্রথা শুনা যায়; কোন মতে ললিত, রামকেশী, তোড়ি সাংকালে গাওয়ার বিধি আছে\*। ইহা আমাদের ও হিন্দুস্থান

\*ছায়া গোড়ী তথা চাত্তা ললিতা চ তথা মতা।

মল্লারিকা তথা ছায়া গৌরী তু তোড়িকাক্ষরা ॥

গোড়ী মালব-গোড়ম্ভ রামকেশী তথৈব চ।

এতে রাগা বিশেষণ প্রাতঃকালে চ নিশ্চিতাঃ।

সায়ম্বেদ্য গানেন মহতীং জিয়মান্না রাগা।\*

সংগীতসংগ্রহ।



প্রচলিত মতের সম্পূর্ণ বিপরীত। ফলতঃ প্রাচীন গ্রন্থকারগণ ইহাও বলিয়াছেন যে, শাস্ত্রে ভিন্ন ভিন্ন রাগ ভিন্ন ভিন্ন নির্দিষ্ট সময়ে গান করার বিধি থাকিলেও, যে দেশে যে ব্যবহার, তাহাই প্রসিদ্ধ \*; এবং রাজাজ্ঞার ও রাজা নাট্যাভিনয় প্রভৃতিতে রাগাদি অসময়ে গীত হইলেও দোষ হয় না†। ইহাতে স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, প্রাচীন গ্রন্থকারগণও রাগাদির সময় নিরূপণ তত বিশ্বাস করিতেন না; তবে কি না প্রাচীন প্রথার বিপক্ষতাচরণ করণও তাঁহাদের ইচ্ছা ছিল না। এক্ষণে প্রশ্ন হইতে পারে যে, এই প্রথার মূল কি? অনেকেই সংস্কৃত নাটকে পড়িয়াছেন যে, প্রাচীন কালে রাজাদিগের প্রাসাদে প্রহরে প্রহরে বৈতালিকদিগের গান ও বাজ হইত; এক্ষণে সেই রীতি কেবল দেবালয়াদিতে দৃষ্ট হয়। দিন দিন প্রতি প্রহরে গান বাজ করিতে হইলে, এতাদিক নূতন নূতন রাগ সংগ্রহ করা সহজ ব্যাপার নহে। এই জন্ত পুরাকালের সংগীত ব্যবসায়ীরা কৌশল করিয়া এক এক সময়ের জন্য এক এক রাগ নির্দিষ্ট করিয়া লইয়াছিলেন; ইহাতে অমিষ্ট রাগ, কিম্বা কোন রাগ অতিশয় পুরাতন ও ছরিত হইলেও, যথোচিত সময়ে গীত হইলে, কেহ আপত্তি করিতে পারিত না; শুনিতেই হইত। এই রূপ করিয়া রাগ-রাগিণীর সময় নিরূপিত হইয়া গিয়াছে। বাস্তবিক এই প্রকার সময়ের অনুরোধেই, অতীব প্রাচীন কালীয়, ও অনেক অমিষ্ট রাগ এ কাল পর্যন্ত প্রচলিত রহিয়াছে। এক এক রাগ চিরকালই এক নির্দিষ্ট সময়ে গাওয়া ও শুনা অভ্যাস হওয়াতে, অন্য সময়ে সেই রাগ গীত হইলে তত সুরস হওয়া বোধ হয় না। অভ্যাস অতি প্রবল ব্যাপার; অভ্যাসে নূতন স্বভাবের উৎপত্তি হয়। অনেকে বলেন যে, ভৈরবের সহিত প্রাতঃকালের কোন সন্ধক যদি নাট, তবে তাহা বৈকালে কি রাজ্যে গাইলেও প্রাতঃকাল মনে হয় কেন? ইহার কারণ স্মৃতি-উদ্দীপনা (অ্যাসোসিয়েশন)। কোন ছুইটা জব্য বা কার্য সর্বদাই একত্রে দেখা কি শুনা অভ্যাস হইলে, তাহার একটাকে দেখিলে কি শুনিলে অপরটা স্মৃতিপথে উদ্ভূত হয়, ইহা নৈসর্গিক নিয়ম। কথায় বলে—“ভাকে কাটি গড়িলে চড়ুকের পিঠ সড় সড় করে”, ইহারও কারণ স্মৃতি-উদ্দীপনা। আমরা জ্ঞানন শব্দের সহিত সর্বদাই বুধ জ্ঞান ও চক্ষু জল দেখি; সেই জন্ত কোথাও রোদন শুনিলে, শ্রান বুধ ও সজল নয়ন মনে উদয় হয়। স্বভাবের

“এবমহাবিশ্বাচার্য গান কালঃ সসীরিতঃ।

বহিন্দ্রদেশে বধা পিষ্টে গীতং বিজ্ঞত্বাচরৎ।”

“রক্তকুমৌ নৃপাঙ্কুরাং কাল দোবা ন বিভভেৎ।”

সঙ্গীত নির্ণয়।

সংগত সংহিতা।

কই নিয়মে নিবন্ধন করা শব্দে তৈরী তনিয়েও মনে প্রাক্কালের তাব উল্লস হয়। পুরুর তনিয়ে লক্ষ্যের তার উল্লস হয়, ইত্যাদি। এতদ্ব্যতীত আর কোনই কারণ নাই। অধুনাতন হিন্দুস্থান প্রচলিত কোন্ কোন্ রাগাদির নিবন্ধিত সময় কি কি, তাহার কোন জাতীয়, এবং কোন্ ঠাটে পের, তাহা নিয়ে বর্ণনাক্রমে প্রদর্শিত হইতেছে।

প্রচলিত রাগাদির সময়, ঠাট ও জাতি ।

রাগ ।	সময় ।	ঠাট ।	জাতি ।	বর্জিত ।
আড়ানা ...	রাত্রি ২য় প্রহর†	কোমল গ ও নি ...	সম্পূর্ণ	
আত্মরি ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল গ ও নি ...	ঐ	
আসাবরী ...	দিবা ২য় প্রহর	কোমল রি গ, ধ ও নি ...	ঐ	
আলাহিরা ...	দিবা ২য় প্রহর	স্বাভাবিক	ঐ	
ইমন (সর্বপ্রকার) S:	রাত্রি ১ম প্রহর	কড়ি ব	ঐ	
ইমন-কল্যাণ ...	রাত্রি ১ম প্রহর	হুই ম ‡	ঐ	
কল্যাণ	রাত্রি ১ম প্রহর	কড়ি ব	ঐ	
কানড়া (সর্বপ্রকার)	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি ...	ঐ	
কামোদ ...	রাত্রি ১ম প্রহর	কোমল নি	ঐ	
কালাংড়া ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ	ঐ	
কেনারা ...	রাত্রি ১ম প্রহর	হুই ম	ঐ	
কোকব ...	দিবা ২য় প্রহর	স্বাভাবিক	ঐ	
খট্ট ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ধ, হুই গ ও নি	ঐ	

\* এই ঠাটের সহিত মৎ প্রদত্ত গ্রন্থে মুদ্রিত "সেতার শিখা" গ্রন্থে লিখিত রাগাদির ঠাটের কোন কোন দানে অনৈক্য হইবে; কারণ ঐ পুস্তক লিখা কালীন আর অধুনাতনের ঠাট ছিল।

† তিন তিন ঘণ্টার এক এক প্রহর। এখন প্রহর উবা হইতেই আরম্ভ।

‡ হুই ব-এর অর্থ কড়ি ও স্বাভাবিক ব; হুই নি-এর অর্থ কোমল ও স্বাভাবিক নি; হুই গ এর অর্থ ঐ।

S [ অর্থাৎ ইমনের সীমিত যে যে রাগ নির্দিষ্ট হয়, যেমন ইমন-কল্যাণী ]

স্থান।	সময়।	ঠাট।	পাতি।	সংজ্ঞিত।
সংকীর্ণ	রাত্রি ১ম ও ২য় অহর	হুই নি	সম্পূর্ণ	
পাকারী	দিবা ২য় অহর	কোমল রি, গ, ব ও নি	ঐ	
গান	রাত্রি ২য় অহর	হুই নি	ঐ	
গুণকেনী	দিবা ২য় অহর	কোমল রি ও ব ও হুই য	ঐ	
গুণকেনী	দিবা ২য় অহর	কোমল রি, গ, ব ও নি	ঐ	
গোড়	রাত্রি ২য় অহর	কোমল গ ও নি	ঐ	
গোর-সারজ	দিবা ২য় অহর	হুই য	ঐ	
গোয়ী	দিবা ৪র্থ অহর	কোমল রি ও ব ও হুই য	ঐ	
চৈতী গোয়ী	দিবা ৪র্থ অহর	কোমল রি ও ব	ঐ	
ছানানট	রাত্রি ১ম ও ২য়	স্বাভাবিক	ঐ	
সরস্বতী	রাত্রি ২য় অহর	কোমল নি ও হুই গ	ঐ	
করী	দিবা ৪র্থ অহর	কোমল রি ও ব, কড়ি য	ঐ	
করত	দিবা ৪র্থ অহর	কোমল রি ও কড়ি য	ঐ	গা
ভিলক	রাত্রি ২য় অহর	হুই নি	সম্পূর্ণ	
কিঁকোটা	রাত্রি ২য় অহর	কোমল নি	ঐ	
ভিলক কামোদ	রাত্রি ২য় অহর	হুই নি	ঐ	
তোড়ী(সকল অকর)	দিবা ২য় অহর	কোমল রি, গ, ব ও নি	ঐ	
ত্রিংশ	দিবা ৪র্থ অহর	কোমল রি ও ব, কড়ি য	ঐ	
সরস্বতী তোড়ী	দিবা ২য় অহর	ঐ রি, গ, ব ও নি, কড়ি য	ঐ	
সরস্বতী কানড়া	রাত্রি ১ম অহর	কোমল গ, ব ও নি	ঐ	
সেতপিরি	দিবা ২য় অহর	স্বাভাবিক	ঐ	
সেনাক	রাত্রি ২য় অহর	কোমল গ, হুই নি	ঐ	

স্থান ।	সময় ।	ঠাট ।	জাতি ।	বর্ণিত ।
দেশ	রাতি ২য় অহর	ছুই নি	সম্পূর্ণ	
দেশকার	দিবা ১ম অহর	স্বাভাবিক	খাড়ব	ম
ধনজী	দিবা ৪র্থ অহর	কোমল রি ও খ, কড়ি ম	সম্পূর্ণ	
নট (সকল প্রকার)	রাতি ১ম অহর	স্বাভাবিক	ঐ	
নটকিন্দ্র	রাতি ১ম অহর	স্বাভাবিক	ঐ	
নিসাসাপ	রাতি ১ম অহর	ছুই নি	ঐ	
পঞ্চম	দিবা ২য় অহর	কোমল রি	খাড়ব	প
পটমঞ্জরী	রাতি ২য় অহর	কোমল গ ও নি	সম্পূর্ণ	
পরজ	রাতি ২য় অহর	কোমল রি, কড়ি ম	ঐ	
পাহাড়ী	রাতি ২য় অহর	ছুই নি	ঐ	
শিল্প	রাতি ১ম ও ২য় অহর	কোমল গ ও গ	ঐ	
পুরবী	দিবা ৪র্থ অহর	কোমল রি ও ছুই ম	সম্পূর্ণ	
পুরিমা	দিবা ৪র্থ অহর	কোমল রি ও কড়ি ম	খাড়ব	প
পুরিমা-ধনজী	দিবা ৪র্থ অহর	কোমল রি ও খ, কড়ি ম	সম্পূর্ণ	
বসন্ত	রাতি ১ম ও ২য় অহর	কোমল রি ও ছুই ম	খাড়ব	প
বাগজী	রাতি ২য় অহর	কোমল গ ও নি	সম্পূর্ণ	
বাজাজী	দিবা ১ম অহর	কোমল রি ও খ	ঐ	
বাহার	রাতি ২য় অহর	কোমল গ ও নি	ঐ	
বারোঁরা	রাতি ১ম ও ২য় অহর	ছুই গ, ছুই নি	ঐ	
বিভাব	দিবা ১ম অহর	স্বাভাবিক	খাড়ব	
ব্রহ্মাবনীসারক	দিবা ২য় অহর	স্বাভাবিক	খাড়ব	ম
বেলাবলী	দিবা ২য় অহর	ছুই নি	সম্পূর্ণ	প ও ম

রাপ ।	সময় ।	ঠাট ।	জাতি ।	বর্ণিত ।
বেহাগ ...	রাত্রি ২য় ও ৩য় প্রহর	হুই ম ...	ওড়ব	রি ও ৫
বেহাগড়া ...	রাত্রি ৩ প্রহর	হুই নি ...	খাড়ব	নি
বৈরাটী ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ৫, কড়ি ম ...	সম্পূর্ণ	
ভাট্টয়াটী ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ৫ ...	ঐ	
ভীষণলাণী ...	দিবা ৩য় প্রহর	হুই প, কোমল নি ...	ঐ	
ভূপাদী ...	রাত্রি ১ম প্রহর	আভাবিক ...	ওড়ব	ম ও নি
ভৈরব ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ৫, হুই নি ...	সম্পূর্ণ	
ভৈরবী ...	দিবা ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল রি, প, ৫ ও নি ...	ঐ	
বদুবাধসারঙ্গ ...	দিবা ২য় প্রহর	হুই নি ...	ওড়ব	প ও ৫
মল্লার (সকল একার)	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	হুই নি	সম্পূর্ণ	
যারোরা ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি, কড়ি ম	খাড়ব	প
জারু ...	রাত্রি ১ম প্রহর	আভাবিক	সম্পূর্ণ	
মালকোণ ...	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল প, ৫ ও নি	ওড়ব	রি ও প
কিরা-মল্লার ...	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল প ও নি	সম্পূর্ণ	
মালকী ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কড়ি ম	ওড়ব	রি ও ৫
মালি-ধোরা ...	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি, কড়ি ম	সম্পূর্ণ	
মুলতানী ...	দিবা ৩য় ও ৪র্থ প্রহর	কোমল রি, প ও ৫, হুই ম	ঐ	
মেঘ ...	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	আভাবিক	খাড়ব	৫
মোদিরা ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ৫	সম্পূর্ণ	
মাকবিজয় ...	দিবা ৩য় প্রহর	কোমল প ও নি	ঐ	
মাসকেণী ...	দিবা ১ম প্রহর	কোমল রি ও ৫, হুই নি	ঐ	
মলিভ ...	রাত্রি ৪র্থ প্রহর	কোমল রি	খাড়ব	প

রাগ ।	সময় ।	ঠাঁট ।	জাতি ।	বর্জিত ।
ললিতাগৌরী	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ব, দুই ম	সম্পূর্ণ	
লুম	রাত্রি ২য় প্রহর	স্বাভাবিক	ঐ	
শঙ্করা	রাত্রি ২য় প্রহর	দুই ম	ঐ	
শঙ্করাভরণ	রাত্রি ২য় প্রহর	দুই ম	ঐ	
শুরুনেলাবলী	রাত্রি ১ম প্রহর	দুই নি	ঐ	
স্রাম	রাত্রি ১ম প্রহর	দুই ম	ঐ	
শ্রী-রাগ	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ব, কড়ি ম	ঐ	
শ্রীটঙ্ক	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ব	ঐ	
সফর্দা	দিবা ২য় প্রহর	দুই নি	ঐ	
সাধুগিরি	দিবা ৪র্থ প্রহর	কোমল রি ও ব	খাড়ব	সি
সাধুজ (সকল প্রকার)	দিবা ২য় প্রহর	দুই নি	সম্পূর্ণ	
সাহানা	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি ও গ	ঐ	
সিন্দু	রাত্রি ২য় প্রহর	কোমল নি ও গ	ঐ	
স্বরট	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	দুই নি	ঐ	
সিন্দুড়া	রাত্রি ১ম ও ২য় প্রহর	কোমল গ ও নি	ঐ	
স্বরমল্লার	রাত্রি ২য় প্রহর	দুই নি	খাড়ব	স
মোহিণী	রাত্রি ৩য় ও ৪র্থ প্রহর	কোমল রি	খাড়ব	প
হাবীর	রাত্রি ১ম প্রহর	দুই ম	সম্পূর্ণ	
হিনোল	রাত্রি ২য় ও ৩য় প্রহর	কড়ি ম	খাড়ব	রি ও গ

আধুনিক ঊড়ব খাড়ব রাগের বর্জিত স্বর সম্বন্ধে ওস্তাদদিগের মধ্যে এই এক নিয়ম প্রায় দেখা যায় যে, যে রাগের যে স্বর বর্জিত, তাঁহারা অবরোধে সেই স্বর সংক্ষেপে অলঙ্কার স্বরূপে প্রয়োগ করিয়া থাকেন।

সুন্দর, হুস্ট, হেস, খোঁড় প্রভৃতি মল্লার দ্বিতীয় কয়েকটি রাগ বর্ষ। কতর  
 এর কোন কোন নামের গাওয়া যায়। বসন্ত, হিলোল ও বাহার বসন্ত কালের  
 সকল সময়ে গীত হইতে পারে। কাকী হিন্দুস্থানীদিগের দোলোৎ-  
 সবের রাগিনী; উহা শ্রীশঙ্করী হইতে দোলোৎসব দ্বারা হওয়া প্রথম সকল  
 সময়েই গীত হইয়া থাকে। ইমন পারস্ত রাগ; আমীরুদ্দীন ইহা ভারতবর্ষে  
 প্রচারিত করেন। ইমনের সহিত অনেক রাগ মিশ্রিত হইয়াছে, যেমন ইমন-  
 মুন্নিয়া, ইমন-ভূপালী, ইমন-বেলাবলী, ইমন-বেহাগ, ইমন-কলাণ, ইমন-বিনোদী  
 রা, ইমনী, ইত্যাদি। তুরস্ক দেশ হইতেও রাগ সংগৃহীত হইয়াছিল; যেমন  
 তুরস্ক তোড়ি, তুরস্ক গোড়, এই প্রকার নাম সংস্কৃত গ্রন্থে দৃষ্ট হইয়া থাকে;  
 কিন্তু তাহা এক্ষণে প্রচলিত নাই। বাহার, আলাহিয়া, সফর্দা, সাজগিরি,  
 সাহানা, আড়ানা, সোহিনী, সুহা, সুঘরাই, জিলফ, মাক, এই কয়েকটি রাগ  
 মুসলমানদিগের সময়ে সংগৃহীত হইয়াছিল। পিলু, বারোয়া, লুম, বিনোদী  
 মাক, এই কয়েকটি অল্প দিন হইল সংগৃহীত হইয়াছে; কোন সংস্কৃত  
 গ্রন্থেই ইহাদের উল্লেখ দৃষ্ট হয় না; এবং ইহাদের প্রকৃতি স্ফুট, অর্থাৎ  
 ইহাদের অল্প প্রত্যক্ষ সকল এখনও সম্পূর্ণ রূপে বর্জিত ও প্রস্তুতিত হয়  
 নাই; এবং ইহাদের গান করিবার সময়ও নির্দিষ্ট হয় নাই। পিলু অধুনা  
 হিন্দুস্থানে সাধারণ লোকদিগের মধ্যে স্থলন-যাত্রার সময় গীত হইয়া থাকে।

### গ্রহ-স্বর ও স্যাস-স্বর।

অনেকের এ রূপ ভ্রান্ত সংস্কার যে, প্রত্যেক রাগ স্বরগ্রামের কোন এক  
 নির্দিষ্ট স্বর হইতে উৎপাদিত হয়, এবং কোন নির্দিষ্ট স্বরেই সমাপ্ত হয়।  
 এই সংস্কারের মূল এই যে, সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থসমূহে “গ্রহ-স্বর” ও “স্যাস-স্বর”  
 নামক দুই প্রকার স্বরের উল্লেখান্তর, তাহাদের এইরূপ অর্থ করা হইয়াছে,—  
 যে স্বর হইতে রাগ উৎপাদিত হয়, তাহার নাম গ্রহ-স্বর; এবং যে স্বরে  
 রাগ সমাপ্ত হয়, তাহার নাম স্যাস-স্বর। কিন্তু বিশেষ সাহায্যের বহির্ভা-  
 বে কেবল পাওয়া যায় যে, রাগের উৎপাদন ও শেষ, এটা মনগড়া  
 কথা; কারণ প্রাচীন কালের গীত হইতেই রাগ-রাগিনী বাহির হইয়াছে;  
 রাগ-রাগিনী কখন পৃথক স্বর মতে, যে, রচয়িতা কর্তৃক ভাবান্তর উৎপাদন  
 ও সমাপ্তি নির্দিষ্ট রাখা হইয়াছে; তাহা হয় নাই। স্মৃতিতেই উৎপাদন ও  
 সমাপ্তি স্বর-গ্রামের কোন স্বর নির্দেশের নির্দিষ্ট কারণ প্রয়োজনীয়  
 বটে। এই হেতু সংস্কৃত গ্রন্থকারগণের মধ্যেও এই বিষয়ে যথেষ্ট মত ভেদ

দৃষ্ট হয়। কেহ রাগ-রাগিণী সঙ্কেত গ্রহ-স্বর ও জ্ঞান-স্বর উল্লেখ করেন না, কেহ গীত সঙ্কেত গ্রহ-স্বর ও জ্ঞান-স্বর বর্ণনা করেন,—অর্থাৎ যে স্বর হইতে গীত আরম্ভ হয়, তাহাই গ্রহ-স্বর; এবং যে স্বরে গীত শেষ হয়, তাহাই জ্ঞান-স্বর (১২ম পরিচ্ছেদে এই বিবরণের প্রমাণ দ্রষ্টব্য।) আবার যতে: এই শব্দোচ্চারণেরই যুক্তি ও ব্যবস্থা সঙ্গত বলিয়া বোধ হয়; তাহার দৃষ্টান্ত,—“ভবভবয়ো মন কুরু” নামক চোতালে ইমন-কল্যাণের হিন্দী ভঙ্গদ সা হইতে আরম্ভ হয়; এবং সি-এ সমাপ্ত হয়; “আনন্দী জগবন্দী” নামক এই তালে এই রাগের ভঙ্গদ গ হইতে উত্থাপিত হইয়া সা-এ সমাপ্ত হয়; “আলা রাতি আরম্ভ তনিয়ে” নামক ইমন-কল্যাণের খেরাল নি হইতে উত্থাপিত হইয়া সা-এ শেষ হয়; “ব্রহ্মযয়ী পরাংপর্য” নামক দাওরানি মহানর (বঘুনাথ দার) কৃত ইমন-কল্যাণের খেরালটি সি হইতে আরম্ভ হইয়া সা-এ সমাপ্ত হয়; ইত্যাদি। এই সকল উত্থাপন ও সমাপ্তি স্থানান্তরিত হইলে বাজিচার ঘটে।

রাগ-রাগিণীদিগের গঠন ও অবয়ব দৃষ্টে পাঁচ প্রভেদমান হয় যে, তাহাদের উত্থাপন ও সমাপ্তি কোন এক নির্দিষ্ট স্থরে আবদ্ধ থাকিতে পারে না। যে ঠাটে উহার গীত হয়, তাহার প্রত্যেক স্বর হইতেই রাগাদি উত্থাপিত হইতে পারে। যেমন ইমন-কল্যাণ রাগ সা হইতে উত্থাপিত হইতে পারে, সি হইতেও পারে, গ হইতেও পারে, কড়িম হইতে, প হইতে, ধ হইতে, ও নি হইতেও আরম্ভ হইতে পারে। সকল রাগ-রাগিণী সঙ্কেতই এই নিয়ম। কেবল যে রাগ যে স্বর বর্জিত, অর্থাৎ ব্যবহার হয় না, সেই স্বর হইতে সেই রাগে উত্থাপিত হইতে পারে না। কেহ এই কথা বলিতে পারে এই মাত্র তর্ক করিতে পারেন যে, ইমন-কল্যাণ কেবল সা হইতে কিম্বা সি হইতে, কিম্বা নি হইতে, এইরূপ কোন একটি নির্দিষ্ট স্বর হইতে আরম্ভ হয়; অতীত স্বর হইতে উত্থাপিত হইলে, উহার প্রকৃত বৃত্তির ব্যতিক্রম ঘটে। কিন্তু বাস্তবিক কার্যে সে রূপ হইতেছে না; কারণ যাহারা ইমন-কল্যাণ রাগকে প্রকৃত রূপে চিনিয়াছেন, তাহার উহাকে সকল স্বর হইতেই উত্থাপিত করিয়া উহার বৃত্তি অবিকৃত রাখিতেছেন। ইহার পরিচায় প্রমাণ গানের প্রকরণ হউক, বা খেরাল হউক, একই রাগের ভিন্ন ভিন্ন গান সর্বদাই বিভিন্ন স্বর হইতে উত্থাপিত হইতেছে; অথচ তাহাতে রাগের ঐক্য থাকিতেছে। উদাহরণস্বরূপ কয়েকটি গান তাহার দৃষ্টান্ত। পূর্বে যেমন বলিয়াছি যে পুরাকালেক গায়কগণ গান হইতে রাগ বাছির করিয়া, তাহার আলাপ ও বৃষ্টি করিয়াছেন; সেই আলাপে সকল রাগই সা হইতে

\* ১০ম পরিচ্ছেদে আলাপের বৃত্তান্ত দ্রষ্টব্য।



উৎসাহের কুরা ও সাংগে লেব করার কথা হইয়া গিয়াছে। কেবল এই হাঙ্গামে এই একটী মাত্র নিয়ম অধুনা জিহ্বিত আছে।

### বাদী, সঙ্গবাদী ইত্যাদি।

অনেকের আরও এক সংস্কার এই যে রাগের মধ্যে বাদী, সঙ্গবাদী, সঙ্গবাদী ও বিবাদী নামক চারি প্রকার স্বর ব্যবহার হয়, যদ্বারা রাগের বৃত্তি প্রকাশিত হয়। এই সংস্কারেও অনেক ভ্রম লক্ষিত হয়; এবং ইহারও মূল সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থ। রাগের মধ্যে যে স্বর অধিক বার ব্যবহার হয়, সেই স্বরকে বাদী বলা হইয়া থাকে; তদপেক্ষা কম সংখ্যক স্বরকে সঙ্গবাদী; তদপেক্ষা নূন সংখ্যককে অঙ্গবাদী; এবং নিতান্ত অল্প সংখ্যক, কিম্বা অব্যবহার্য, বা রাগ ভ্রষ্টকর স্বরকে বিবাদী বলা হইয়া থাকে। “সঙ্গীতসার”, “ছয় রাগ,” প্রভৃতি বাঙ্গালা সঙ্গীত গ্রন্থে বাদী বিবাদী প্রভৃতির ঐ প্রকার ব্যাখ্যা দৃষ্ট হয়\*। কিন্তু সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে বাদী সঙ্গবাদী প্রভৃতির ব্যাখ্যা উহা হইতে অনেক প্রভেদ, তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে ভ্রষ্টব্য। কিন্তু যে কোন ব্যাখ্যাই হউক, কোন ব্যাখ্যারই অসুস্থরূপ বাদী সঙ্গবাদী স্বর তাবৎ রাগের মধ্যে সুস্থিরা পাওয়া যায় না। সোমেশ্বর নামক সংস্কৃত গ্রন্থকার বলেন যে রাগের মধ্যে যে স্বর অধিক ব্যবহার হয়, তাহাকে অংশ অর্থাৎ বাদী স্বর বলে। ইহাতে আপাততঃ এই রোম হয় যে, মালকৌশ ও কেদারা রাগিনীতে যেমন ম, বিষ্ণুগীতে গ, কালাভায় প, বিভাষে ধ, এই প্রকার স্বরগুলিই বাদী। কিন্তু কার্যতঃ অনেক সময়ে ঐ নিয়মের ব্যতিক্রম ঘটে। মনে কর, যে ব্যক্তি কেদারা ভাল করিয়া চিনিয়াছেন, তিনি ম অল্প ব্যবহার করিয়াও উহার বৃত্তি সুপ্রকাশ করিতে পারেন। সকল রাগেই ঐরূপ হইতে পারে। কোন স্বর অধিক ও অল্প ব্যবহার করা, সে গায়কের ইচ্ছাধীন। ফলতঃ সে যাহা হউক, কেদারায় যে প্রকার ম, বিষ্ণুগীতে গ, এই প্রকার অবস্থাপন স্বর কর্তী রাগে পাওয়া যায়? প্রচলিত রাগের মধ্যে যে কর্তীতে পাওয়া যায়, তাহাই উপরে বলা হইয়াছে; ঐ রূপ রাগ আর অধিক পাওয়া যায়।

অনেকে মনে করেন যে, সকল প্রকার মল্লারে, বাহারে, ভৈরবে, ভীষ্মকান্দীতে, মেঘে ও ললিতে ম বাদী; বেহাগ, পুরিমা, হিন্দোল, জয়ন্ত - ও গৌরসঙ্গর,

\* বাদু সাক্ষ্যবোধে যেম সঙ্গীতগ্রন্থ ঐ মতের অনুবর্তী; তিনি ইং ১৮৭৯ সালের জুলাই মাসের ইংরেজী পত্রিকা “ভলিকাতা রিভিউতে” উহার কত কিছু সঙ্গীত বিবরণ প্রকাশ, বাদীর ভ্রমশূন্য সম্বন্ধে ঐ প্রকার মত প্রকাশ করিয়াছেন।

ইহাদের মধ্যে গ বাদী; ইমন, ইমন-কল্যাণ, কল্যাণ, কামোদ, বোম্বা, প্রী, রামকলী, মুলতানী, সকল প্রকার তোড়ি, সাহান্না, ও আড়ানা, ইহাদের মধ্যে প বাদী, হাবীরে ও আলাহিয়াতে ধ বাদী; এবং ছায়ানটে, বৃন্দাবনী সারঙ্গে, ও কানড়ার রি বাদী। কিন্তু ইহাদের কিছুই নিশ্চয়তা নাই। কারণ অত্যন্ত সঙ্গীতজ্ঞ লোকে অল্প প্রকারও বলিতে পারেন। আমি বলির ইমন-কল্যাণে প বাদী; আর এক জনে বলিবে, গ নহে কেন? উহাতে প যেমন প্রয়োজনীয়, গও তদ্রূপ প্রয়োজনীয়; রিও তদ্রূপ; নিও তদ্রূপ; 'কড়ি-ম' পর্যন্ত তাদৃশ প্রয়োজনীয়। সুনিপুণ রাগজ্ঞ লোকে ঐ কএকটি সুরই ইমন-কল্যাণে অধিক বার ব্যবহার করিয়া গাইতে পারেন অথচ রাগজ্ঞই হইবে না। অদূরদর্শী, কাঁচা লোকের সে ক্ষমতা কখনই হইবে না। অতএব বাদী সখাদীর ঐ নিয়ম বিজ্ঞানের নিয়মাত্মক পাকা নহে। উহা যে মনগড়া নিয়ম, তাহা স্বতঃই প্রতীয়মান হয়। ঐ প্রকার বাদী বিবাদী সখাদীর সূত্র সকল সংগীত ব্যাকরণের বিষয়ীভূত বটে। ব্যাকরণ যেমন তাহা শিক্ষার সাহায্যকারী, সংগীত ব্যাকরণও তেমনি সংগীত শিক্ষার সাহায্যকারী হওয়া উচিত। কিন্তু প্রাচীন কালের কথা বলা যায় না; আধুনিক কালে উক্ত বাদী সখাদী ধরিয়া কেহ কখন রাগ শিক্ষা করে নাই ইহা নিশ্চয়। বরং শিক্ষা কালে বাদী সখাদীর উল্লেখ করিলে রাগ শিক্ষার সাহায্য হওয়া দূরে থাক, যথেষ্ট ব্যাঘাত হয়, কেননা রাগের মধ্যে বাদী সখাদী সুরের নিশ্চয় হয় না। সংস্কৃত গ্রন্থেও বাদী সখাদী সম্বন্ধে নানা মত।

বিবাদী সুর সম্বন্ধে অনেকের সংস্কার এই যে, যে রাগে যে সুর বর্জিত, তাহা সেই রাগের বিবাদী সুর;—যেমন বৃন্দাবনী সারঙ্গে গ, বেহাগে রি, মালকৌশ ও হিন্দোলে রি ও প, ইত্যাদি। কিন্তু বাদী বিবাদী প্রকৃতি চারি প্রকার সুরই যখন প্রত্যেক রাগে প্রয়োজনীয় বলিয়া সংস্কৃত গ্রন্থে বর্ণনা আছে, তখন ঐ প্রকার বর্জিত সুরকে বিবাদী বলা সম্ভব হয় কে? সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ বিবাদীর তাৎপর্য্য ভিন্ন রূপ লিখিয়াছেন; তাহা ১২শ পরিচ্ছেদে দ্রষ্টব্য। সখাদী অসুবাদী সম্বন্ধে এ স্থানে আর অধিক কথা উল্লেখ করিব না। ১২শ পরিচ্ছেদে উহাদের সম্বন্ধে বিস্তারিত রূপে বিচার হইবে।

কেহ কেহ রাগের বাদী সুর প্রথমার্থে মানেন, কিংবা সেতোরদ্বিতে আলাপ বাদনের সঙ্গে সঙ্গে, সুর দেওয়ার যত্নে, বিভিন্ন সুর বাজাইয়া দেখিতে বলেন যে, যে সুর ঝাঁঝাইতে থাকিলে, তাহা রাগের সহিত বিশেষ ঐ অধিক মিষ্ট ওনার, তাহাই সেই রাগের বাদী। কিন্তু ইহাতে এক ভ্রম প্রবাদ রহিয়াছে, তাহা অনেকের জ্ঞাত নহে। গায়কে যে তাহার সহিত গীত

পানি, এবং যদী যে যদে আলাপ স্বাদন করেন, তাহাতে সর্বদা সা, এবং কখন কখন প সুর পরিচরিত ধনিত হইতে থাকে। অতএব পানের কিম্বা বাদ্যের সঙ্গে সঙ্গে অল্প সুর দিতে হইলে, যে সুর ঐ সা ও প-এর সহিত মিশে, তাহা ভিন্ন অল্প সুর কখনই মিটে লাগে না। সা-এর সহিত গ ও প বাজাইলে জ্ঞান্য হয়, যও সা-এর সহিত উচ্চম মিশে; রি প-এর সহিত ষাঝিলে মিটে হয়, সা-এর সহিত হয় না। এ অবস্থায় গ, ম ও প, এই কয়টা মাত্র সুর রাগগণের বাদী দাঁড়ায়। কিন্তু অনেকে এইরূপ করিয়া প্রায়ই আধুনিক কালে রাগাদির বাদী সুর বাহির করিতেছে; সেই জন্ত কেবল গ, ম ও প অধিকাংশ রাগের বাদী বলিয়া ধরা হয়; এবং রি ও ধ অতি অল্প রাগের বাদী হয়। নি ও কঞ্চি কোমল সুর বর্তব্যের মধ্যে নহে, কেননা উহারা সা-এর সহিত মিশে না বলিয়া, কোন রাগের সঙ্গেই উহাদিগকে বাজান হয় না, সুতরাং উহারা বাদীও হইতে পারে না। কোন কোন লোকের এরূপ ভ্রান্তিও আছে যে, নি বেহাগের বাদী, এবং কোমল রি গৌরী ও ভৈরবীর বাদী। যাহাই হউক, উপযুক্ত ব্যবস্থা বহন সম্বন্ধে গ্রন্থের লক্ষণানুযায়িক হয় না, তখন উহা প্রায়োগ্যও হইতে পারে না।

পরন্তু এতদেশীয় নৃত্য সংগীতবিদগণ যদি এরূপ তর্ক করেন, যে বাদী দ্বিবাদীর উল্লিখিত তাম্পর্য গ্রহণে রাগরাগিণীর শিকার কতক সাহায্য হইলেও হইতে পারে। সংস্কৃত গ্রন্থের লক্ষণানুযায়িক গোলযোগ পূর্ণ ব্যাখ্যায় আমাদের প্রয়োজনই বা কি? ভাবাবিৎ ব্যক্তি যাহেই জানেন যে, এরূপ সর্বদাই ঘটিতেছে যে, কোন শব্দের অর্থ প্রাচীন কালে একরূপ ছিল, এখন তাহা ভিন্ন অর্থে ব্যবহার হইতেছে। বাদী সবাদী সম্বন্ধেও ঐরূপ করিলে কতি কি? ভাল কথা; ইহাতে আমার আপত্তি নাই। অতএব এ অবস্থায় রাগাদির বাদী সবাদী নিরাকরণ কর্তার এক সূত্রায় বলিতেছি। উপরে যে সকল রাগের বাদী সুর নিরাকৃত হইয়াছে, তন্নিম্ন রাগ সম্বন্ধে এই নিয়মঃ—যে রাগ সম্পূর্ণ জাতীয়, ও স্বাভাবিক ঠাটে, পের, কিম্বা প ব্যতীত অল্প সুর যাহাতে কোমল, তাহার বাদী সুর গ, কিম্বা প; গ বাদী হইলে প সবাদী, এবং প বাদী হইলে গ সবাদী ইহা সধারণ নিয়ম; অতঃপর সুর ঐ রাগে অল্পবাদী। সম্পূর্ণ জাতীয় রাগে বিবাদী সুর নাই। স্বাভাবিক ঠাটে পের, কিম্বা প ও ম ব্যতীত অল্প সুর যাহাতে বিকৃত, এমন ষাঝ ও উড়ব জাতীয় রাগে প বর্জিত হইলে, তাহাতে গ কিম্বা ম বাদী; ধ, কোমল না হইলে, সবাদী। যে রাগে যে

স্বর বর্জিত, সেই তাহার বিবাদী স্বর ইহা পূর্বে বলিয়াছি। কি, কিবা ম, কিবা ধ, কিবা নি বর্জিত রাগে প, কিবা প, বাদী; ম, বাদী হইলে ধ সবাদী, এবং প বাদী হইলে নি সবাদী। প বর্জিত রাগে কড়ি ম ব্যবহার হইতে দেখা যায় না। কড়ি কোমল স্বর, সকল কখন সবাদী সবাদী হইতে পারে না। যে রাগে প কোমল, তাহাতে ম-কিবা প বাদী; ম বাদী হইলে স্বাভাবিক ধ সবাদী; এবং প বাদী হইলে স্বাভাবিক নি সবাদী। ইহারা কোমল হইলে সে রাগ সবাদী হইন হইবে। এই নিয়ম এ প্রকার রাগের পক্ষে অনুপোযোগী হইবে, যাহাতে গ ও প ভিন্ন অন্য কোন স্বাভাবিক স্বর অধিক বার ব্যবহার হয়; সে স্থলে সেই অধিক বার ব্যবহৃত স্বরই সেই রাগের বাদী হইবে, ইহা সাধারণ বিধি।

রাগ-রাগিনী স্বর-বিজ্ঞানের উদাহরণ মাত্র, অতএব তাহার কখনই সীমা হইতে পারে না। বর্তমান সময়ে যে যে রাগ গুলিতে পাওয়া যায়, উপরে সেই গুলিরই সময়, ঠাট প্রভৃতি লিপিবদ্ধ হইল। ‘সঙ্গীতসার’ কৰ্ত্তা পোদ্দামী মহাশয়ও তাহাই করিয়াছেন। কিন্তু বাঙ্গালা “সঙ্গীত রত্নাকর” নামক গ্রন্থে প্রচলিত ও অপ্রচলিত, সকল প্রকার রাগেরই উল্লেখ করিতে, এবং তাহাদের সময় ও ঠাট পর্য্যন্ত নির্ণয় করিতে, গ্রন্থকার ক্রটি করেন নাই। সেই সকল ঠাট যে বিস্তৃত, তাহার প্রমাণ কি? কিন্তু অপ্রচলিত রাগগুলির সেই সকল ঠাট শুদ্ধ বা অশুদ্ধই হউক, তাহাদের গান সংগ্রহ করা যখন এক প্রকার অসম্ভব, তখন তাহাদের কেবল ঠাটমাত্র জানিয়া লোকের কি উপকার হইবে? এই গ্রন্থে প্রচলিত রাগেরও যে রূপ ঠাট লিখিত হইয়াছে, তাহা প্রায়ই অশুদ্ধ, যেমন ভৈরবী ও তোড়িতে নি স্বাভাবিক; যোগিনী ও মূলতানীতে নি ও ধ স্বাভাবিক; বিভাষ ও হিন্দোলো ধ কোমল; পুরবীতে গ, ও জরজরতীতে নি কোমল; ইত্যাদি, এই প্রকার কতগুলি ত্রুটি দেখাইব। এই গ্রন্থে ঐতিহাসিক জন্মেরও কমি নাই; তাহার এক উদাহরণ দিতেছি; গ্রন্থকার উপক্রমণকার এক স্থানে লিখিয়াছেন, “নামক গোপাল গাঙ্গুল, পুরবী, গৌরী, বসন্ত, তোড়ি, শুককলী, ষট, দেশকাল প্রভৃতি কতক গুলি রাগিনী প্রস্তুত করেন।” বসন্ত এক মতে আদি রাগ; হগৌরী, তোড়ী, শুককলী ইহারা আদি রাগিনী; কোন সুগুণসম্পন্ন হইতে ইহারা চলিয়া আসিতেছে। ইহাদের প্রাচীনত্বের সহিত তুলনা করিলে নামক

মোপালকে যেন গতিকণ্ঠের লোক বলিয়া বোধ হয়\* ; গ্রন্থকার এ বিষয় স্বপ্নেও একবার মনে করেন নাই। এই প্রকার অনেক অযৌক্তিক বিবরণ এই গ্রন্থে সন্নিবেশিত হইয়াছে। এই সকল গ্রন্থকারদিগের সংগীত পুস্তক লিখিয়া সাধারণে প্রকাশ করার সাহস দেখিয়া বিস্মিত হইতে হয়। তাঁকের স্থলে উইয়া বলিতে পারেন যে, হিন্দু সংগীতে এত প্রকার মত আছে, তাহাতে কি শুদ্ধ, কি অশুদ্ধ, ইহা কি কেহ নিশ্চয় করিয়া বলিতে পারে? এক মতে যাহা অশুদ্ধ, অন্য মতে তাহা শুদ্ধ। ইহাই যদি আমার উক্ত সমালোচনার উত্তর হয়, তাহা হইলে সংগীত পুস্তকাদি লিখিবারও প্রয়োজন নাই, সংগীত শিক্ষা করিতে গুরুপদেশেরও প্রয়োজন নাই। স্বাভাবিক কণ্ঠ থাকিলে নিজে নিজেই এক প্রকার করিয়া গলা সাধিয়া, যাহা ইচ্ছা গাইয়া বলিলেই হয় যে, এই এক প্রকার সংগীত মত প্রাচীন কালে ছিল। কিন্তু বাস্তবিক তাহা কখনই হইতে পারে না; এক্ষণে বর্তমান হিন্দুস্থানী সংগীত সম্বন্ধে সমুদয় সুশিক্ষিত ওস্তাদদিগের মতের পরস্পর যথেষ্ট ঐক্য রহিয়াছে। সেই মতের সংগীত গ্রন্থেরই আমাদের প্রয়োজন।

উপরে প্রচলিত রাগরাগিণীর যে প্রকার বিবরণ লিপিবদ্ধ করিলাম, সংগীতাদ্যাপক শ্রীযুক্ত ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী মহাশয়ের মতের সহিত তাহা অনেক স্থলে অনৈক্য হইবে, কেননা তাঁহার বিষ্ণুপুরের মত; আমি সম্পূর্ণ হিন্দুস্থানী রত্নাঙ্গসারেই লিখিতেছি। বলদেশের মধ্যে বনবিষ্ণুপুরে হিন্দুস্থানী সংগীতের যেরূপ চর্চা হইয়াছিল, তদ্রূপ অগ্রজে হয় নাই। কিন্তু “সাত নকলে আসল খাস্তা” হইয়া এক্ষণে বিষ্ণুপুরের কার্যদা ও মত হিন্দুস্থানীয় খাস কার্যদা ও মত হইতে অনেক ভিন্ন হইয়া গিয়াছে; এবং ভিন্ন হইয়া “যে দেশের যা”, তাহা অপেক্ষা স্ততরাং অনেক নিকট হইয়া পড়িয়াছে। অতএব বিষ্ণুপুরের পৃথক মত পরিপোষণ ও বলবান করণার্থ অধ্যাপক গোস্বামী মহাশয় তাঁহার কৃত সঙ্গীতমার গ্রন্থে প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মতের সহিত উক্ত মত ঐক্য করিতে বিশেষ চেষ্টা পাইয়াছেন; কিন্তু প্রায়ই গোঁড়া মিলন দিতে হইয়াছে। আমাদের প্রাচীন সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থ সকল সংস্কৃত ব্যাকরণ শাস্ত্রের ভ্রাম্য কল্পতরু; যিনি যাহা কামনা করেন, তাহাই গ্রাপ্ত হন। সংগীতসারে রাগালাপের মধ্যে অনেক স্থানেই গ্রন্থকর্তা প্রাচীন সংগীত মতের মজুরী দর্শাইয়াছেন। কিন্তু বাহাদের সম্বন্ধে তিনি ঐ রূপ প্রমাণ দেখাইতে পারেন নাই, যেমন বিভাষ

\* নারক মোপাল জাহীর খন্ডের সহস্রময়ী; ১০ম পৃষ্ঠাভেদে রূপদের বিবরণে ইহা উক্তব্য।

ভূপালী, কুহুভা, সোহিনী, সাহানা ইত্যাদি, তাহাদের বিষয়ে তিনি যাহা লিখিয়াছেন, তাহা যদি লোকে অমান্য ও অবিশ্বাস করে, তখন তিনি কি বলিবেন? প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ সমূহের মধ্যে সোমেশ্বর কৃত “রাগ-বিবোধ” নামক গ্রন্থ বোধ হয় অনেক আধুনিক; তাহার মত আধুনিক সংগীত মতের সহিত অনেক বিষয়ে ঐক্য দৃষ্ট হয়। কিন্তু গোস্বামী মহাশয় সোমেশ্বরের মত ত্যাগ করিয়া, যে সকল সংস্কৃত গ্রন্থের মত গ্রহণে তাঁহার অভিপ্রায় সিদ্ধ হয়, তাহাই তিনি অবলম্বন করিয়াছেন। হিন্দুস্থানী ওস্তাদেরা ললিতে প হ্রস্ব ব্যবহার করেন না, সোমেশ্বর সেই রূপই বলিয়াছেন; কিন্তু গোস্বামী মহাশয় সোমেশ্বরকে ঠেলিয়া ফেলিয়া “সঙ্গীত দর্পণের” মত প্রামাণ্য করিয়াছেন, কেননা ইহার সহিত তাঁহার ব্যবহার্য বিষয়পুত্রের মত ঐ ললিত সম্বন্ধে ঐক্য হয়। ললিতে প বাদ দিলে তাহা বসন্ত হইতে কিরূপে পৃথক হয়, ইহা যে তিনি সন্দেহ করিয়াছেন, ইহাই আশ্চর্যের বিষয়। কেননা প-বর্জিত ললিতের এক মূর্তি, ও প-বর্জিত বসন্তের আর এক মূর্তি। “সিন্দুরিয়া” নামক একটি রাগ পঞ্জাব দেশে অতিশয় প্রচল, যাহাকে আমরা ভুল ক্রমে “সিন্ধুড়া” বলি, উহা সিদ্ধ (সৈদ্ধবী) হইতে যে অনেক পৃথক, তাহা অল্পসন্ধান না করিয়া গোস্বামী মহাশয় সংগীতসারের সিদ্ধুর আলাপের নিম্নস্থ টীকার বলিয়াছেন, যে ‘বসন্তঃ এই দুইটী রাগিনীতে পরস্পর অতি অল্প প্রভেদ দেখা যায়।’ এই জ্ঞাত তিনি সিদ্ধুর আলাপ লিখিতে চেষ্টাও করেন নাই। তিনি সংগীতসারে বেহাগ, শঙ্করা, জয়ন্ত, সাজগিরি ও মুলতানী, এই কএকটি রাগে কড়ি-নি-এর ব্যবহার দেখাইয়াছেন; ইহা যে তাঁহার ভ্রান্তি, তাহা ৪র্থ পরিচ্ছেদে বলিয়াছি। প্রাচীন সংগীতে কড়ি-নি-এর ব্যবহার হইতে পারিত, কারণ সে কালে শুদ্ধ নি হইতে সা-এর অন্তর পূর্ণান্তর ছিল; আধুনিক সংগীতে নি হইতে সা-এর ব্যবধান অর্দ্ধান্তর, অতএব ঐ নি আরও তীব্র হইতে পারে না; আধুনিক কালের যে স্বাভাবিক নি, সেই প্রাচীন কালের তীব্র নি। প্রত্যুত গোস্বামী মহাশয় তাঁহার কৃত কণ্ঠকৌমুদীতে ঐ সকল রাগের গানে কোথাও তীব্র নি ব্যবহার করেন নাই। সংগীতসারে তিনি সাহানার আলাপে ঐ স্বাভাবিক, এবং ইমন, হিন্দোল, হাবীর, ইমনপুরিয়া, প্রভৃতির স্বাভাবিক ঠাট দেখাইয়াছেন; কিন্তু কণ্ঠকৌমুদীতে সাহানার ঐ কোমল, এবং উক্ত ইমন, হিন্দোল প্রভৃতির কড়ি-ম বিশিষ্ট ঠাট দেখাইয়াছেন; এই প্রকার ভিন্ন ভিন্ন স্থানে তাঁহার মতের সামঞ্জস্য নাই, এবং তিনি ঐ বিভিন্নতার কোন কারণও দেখান নাই। আমাদের মধ্যে এক গ্রন্থকারেরই যখন বিভিন্ন গ্রন্থে বিভিন্ন মত হইতেছে, তখন সেই প্রাচীন কালে বিভিন্ন গ্রন্থ-

কালের মত যে বিভিন্ন হইবে; তাহার আশ্রয় কি? সমীতে ঐ প্রকার মত বিভিন্নতার কোন অর্থ নাই, অর্থহীন উহা কোন নিয়মের অঙ্গুগত নহে; উহা বেচ্ছাচারিতা, অসাবধানতা, ও অজ্ঞতার ফল।

আধুনিক হিন্দুস্থানী সংগীত প্রাচীন হিন্দুসংগীত হইতে অনেক ক্ষিপ্র, অতএব তাহার উপযুক্ত মত ব্যাকরণ প্রস্তুত করিতে চাইলে, সকলই নূতন করিতে হইবে। আমি তৎ সম্বন্ধে যে সকল উপপত্তি স্থির করতঃ এই গ্রন্থে প্রকাশ করিতেছি, তাহা যদি ঐ সংগীতের স্বার্থ উপযোগী হয়, তবে তাহা প্রাচীন প্রমাণভাবে সৰ্ব সাধারণের নিকট নিশ্চয়ই সমাদৃত হইবে; আর যদি তাহা না হয়, তবে শত সহস্র সংস্কৃত শ্লোকের বচন প্রমাণ দিলেও তাহা কখনই গ্রাহ্য হইবে না। অতএব কথায় কথায় সংস্কৃত শ্লোকের বচন উদ্ধৃত করায় একটা মন্ত ভড়ং হয় মাত্র; তাহাতে আসল উপকার কিছুই হয় না।

## ১০ম, পরিচ্ছেদ :—আলাপ ও গানের রীতি।

হিন্দু সংগীতে রাগ-রাগিণীর আলাপ করা সংগীত শিক্ষার চরম ফল। যিনি আলাপ করিতে শিখিয়াছেন, তিনি সংগীতে যথেষ্ট ব্যুৎপন্ন বলিয়া গণ্য হইয়া থাকেন। সুতরাং আলাপ অতি কঠিন কার্য বলিয়াই লোকের প্রতীতি। বস্তুতঃ হিন্দু সংগীতের সমস্ত বিজ্ঞা আলাপের উপর নির্ভর। আলাপ না জানিলে বিস্তৃত রূপে গানে স্বর যোজনা করা, এবং তান কর্তব্য দ্বারা গানকে বিস্তৃত ও অসংকৃত করত গানের বিচিত্রতা সঞ্চর্জন করা সম্ভবপর নহে। আলাপ ব্যতীত রাগের সম্পূর্ণ মূর্তি উপলব্ধি হয় না। কিন্তু লোকে আলাপ যত কঠিন মনে করে, তত কঠিন কার্য নহে; শিক্ষা প্রণালী অভাবে সকলই কঠিন। ওস্তাদের আলাপ সহজ করিয়া শিক্ষা দিতে পারেন না, এবং পারিলেও দিতে ইচ্ছা করেন না বলিয়াই, নব্য গায়ক আলাপ করিতে পারে না। এক রাগের কত প্রকার স্বর-বিস্তার থাকে, তাহা না বলিয়া দিলে, শিক্ষার্থী কি প্রকারে জানিতে পারিবে? কিন্তু পৃথক রূপে শিক্ষা না পাইলেও, বাহার সমূহ স্বর জ্ঞান থাকে, এবং বাহার এক এক রাগের বহুতর গান জানা থাকে, এমন ব্যক্তি আলাপ পদ্ধতি ছই একবার শুনিয়া

লইয়া চেষ্টা করিলেই আলাপ করিতে পারেন। আলাপে তালের প্রয়োজন হয় না, সুতরাং স্বরলিপি দেখিয়া গান গাওয়া অপেক্ষা, আলাপ করা সহজ সাধা। ইহাতে নিশ্চয় হইতেছে যে, স্বরলিপি দেশময় প্রচলিত হইলে, আলাপ করার প্রাধান্ত তত থাকিবে না; তখন স্বরলিপি দেখিয়া একবারে তাল লয় সহকারে নূতন নূতন গান গাওয়ারই অধিক তারিফ হইয়া উঠিবে, সন্দেহ নাই। বস্তুতঃ স্বরলিপির ব্যবহারে হিন্দু সংগীতের অবস্থা অনেক পরিবর্তিত হইয়া যাইবে। কিন্তু দুঃখের বিষয় এই যে অধুনা স্বরলিপির যে বীজ রোপিত হইতেছে, তদুৎপন্ন বৃক্ষে যে সকল ফল স্বল্পকাল ফলিবে, তাহা দেখিতে তত দিন জীবিত থাকা যাইবে না।

অনেকের বিশ্বাস এই যে, অগ্রে আলাপের সৃষ্টি, তৎপরে গান। এই সংস্কার নিতান্ত যুক্তি বিরুদ্ধ; কারণ ব্যাকরণ যেমন ভাষার পর হইয়াছে, আলাপও সেইরূপ গানের পর গান হইতেই বাহির হইয়াছে। আলাপ সাংগীতিক ব্যাকরণের এক অংশ। সংগীতের ব্যাকরণ চারি ভাগে বিভক্ত, যথা,—স্বরাদ্যায়, তালাদ্যায় রাগাদ্যায় ও গীতাদ্যায়। আলাপ রাগাদ্যায়ের অন্তর্গত; বিভিন্ন প্রকার গান ও গানের\* রীতি ও স্বর-রচনার কৌশল গীতাদ্যায়ের অন্তর্গত। এক্ষণে আলাপ কাহাকে বলে, তাহা বলা যাউক। হিন্দু সংগীতে যে সকল সুরে 'গান' হয়, তাহার বিশ্লেষণ প্রাচীন কাল হইতে নিষ্কিষ্ট ভাবে চলিয়া আসিতেছে; সেই নিষ্কিষ্ট স্বর-বিশ্লেষণ সমূহের পারিভাষিক নাম 'রাগ' বা 'রাগিনী', রাগের সেই স্বর-বিশ্লেষণের পৃথক আলোচনাকে 'আলাপ' বলে। পুরাকালের সংগীতবিদগণ ভিন্ন ভিন্ন গানের স্বর-বিশ্লেষণ সমূহের পরস্পর সাদৃশ্যমুসারে, তাহাদিগকে শ্রেণীবদ্ধ করিয়া, তাহার এক এক শ্রেণীকে এক এক প্রকার রাগ নামে অভিহিত করিয়াছেন। যেমন,— স : স | ম : — | প : ম | গ : — | ম : নো | — : ধো | প : — | ম : গ | রো : — | ম : গ | প : ম | গ : রো | — : — | স : কিন্ন | স : গ | বো : স | নো : স | ধো : নো | স : ম | — : ম | গ : রো | ম : — | এই প্রকার স্বর বিশ্লেষণকে ভৈরব রাগ বলে; | ন : স | গ : — | প : ম | প : ম | গ : — | — : — র | স : — | এই প্রকার স্বর বিশ্লেষণকে বেহাগ কহে, ইত্যাদি। ঐ রূপ যত গুলি বিভিন্ন

\* যত্নাতিতে যে সকল স্বর-বিশ্লেষণ নানা বিধ দ্বন্দ্ব অবলম্বন করিয়া বাদিত হয়, এবং তাহা গাওয়া যায় না, তাহাকে 'গব' বলা যায়। 'গতি' শব্দের অপভ্রংশে গব হইয়াছে; ইহা হিন্দুস্থানী লোকগিণের সংক্ষেপ উচ্চারণের অভ্যাস বশতঃ উৎপন্ন। সঙ্গীতসার ও যন্ত্রকৌশলিকার প্রমুখকর্তৃগণের এই সংস্কার, যে গব পারত ডাঘা; ইহা নিতান্ত ভ্রম।



স্বর-বিন্যাস একটা রাগে ব্যবহার হয়। সেই সময় স্বর গানের কথা পরিত্যাগে ও অন্ত এক প্রকার শব্দ যোগে উচ্চারণ করিলে, আলাপ করা হয়। যে সকল শব্দ যোগে আলাপ গাইতে হয়, তাহা এই :—নেতে, তেবে, নেরি, রেনা, নেরোম্, তোম্, নোম্, তানা, নানা, নেনৈ, নারে, আরেনা, ইত্যাদি; এই সকল শব্দ যোগে সুরোচ্চারণ করতঃ রাগেয় যথারীতি আশ, মিড়, কম্পন সহকারে আলাপ গাওয়ায় প্রথা প্রচলিত।

গানের যেমন অনেক চরণ অর্থাৎ কলি থাকে, আলাপেরও তদ্রূপ; অর্থাৎ গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে যে রূপ বিভিন্ন স্বর-বিন্যাস ব্যবহার হয়, আলাপে তাহাই দেখাইতে হয়। ঐ কলি প্রধানতঃ চারি প্রকার :—আস্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ। সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থের মতামুসারে\*, “গানের যে স্থানে রাগ উপবেশন করে, তাহাকে আস্থায়ী বলে; গানের শেষ ভাগকে অর্থাৎ যথায় গীত সমাপ্ত হয়, তাহাকে আভোগ বলে; ইহাদের মধ্যে যে কোন স্বর উচ্চারিত হয়, তাহাকে অন্তরা বলে; এই তিনের মিশ্রিত যে স্বর, তাহার নাম সঞ্চারী”। কিন্তু আধুনিক গায়কদিগের মধ্যে যে অর্থে ইহারা ব্যবহৃত হয় তাহাতে কিঞ্চিৎ বিশেষ আছে।

গানের প্রথম ভাগের নাম আস্থায়ী, যাহাকে মহাড়া, কিম্বা ধূয়া (ধুব) বলে; ইহা আরম্ভ হওয়ার কোন স্বর নির্দিষ্ট নাই। কিন্তু আলাপে প্রথমেই রাগের উচ্চারণ দেখাইতে হয়, তজ্জনা মধ্য সপ্তকে, স্বর-গ্রামের প্রথম স্তর যে সা, তাহা হইতেই আস্থায়ী আরম্ভ করার রীতি প্রচলিত। প্রসিদ্ধ গায়কেরা রাগের অধিকাংশ রূপই আস্থায়ীতে প্রকাশ করিয়া থাকেন; যাহা বাকি থাকে, তাহা অন্যান্য কলিতে পরিব্যক্ত হইয়া রাগের মূর্তি সম্পূর্ণ হয়।

গানের দ্বিতীয় কলির নাম অন্তরা; ইহাতে সুরের একটা নিয়ম নির্দিষ্ট আছে এই যে, ইহা প্রায়ই মধ্য সপ্তকের মধ্য স্থান হইতে আরম্ভ হইয়া তার সপ্তকের সা<sup>৩</sup>-এ আরোহণ করতঃ তথায় কিঞ্চিৎ বিশ্রাম লইয়া, তৎপরে রাগ বিশেষে কেহ আরো উপরে বাইয়া নামিয়া আইসে, কেহ বা ঐ সা<sup>৩</sup> হইতেই নামিয়া আসিয়া আস্থায়ীর সুরের সহিত মিলিত হইয়া সমাপ্ত হয়।

\*“যজ্ঞোপবেশ্তে রাগঃ আস্থায়ীভূত্যাভ্যে হি যঃ।

আভোগম্, ত্রিভোগো ভাগো গীত পূর্ব সূচকঃ।

প্রত্যভোগান্তরে কচ্ছিত্বাভুত্বভোগান্তরাভিধঃ”।

সঙ্গীতদ্বর্পণ।

“এতৎ সংবিপ্রগাথ্য সঞ্চারীতি নিগদ্যতে”।

হরিনায়ক কৃত সঙ্গীতসার।

গানের তৃতীয় কলির নাম সকারী; ইহার নিয়ম এই, গানের আস্থায়ী ভাগ যে মধ্য সপ্তকে সম্পাদিত হয়, তাহারই উচ্চারণ হইতে অবরোধ করিয়া গায়কের সাধ্যমত খাদ সপ্তকের কতক দূর পর্যন্ত নামিয়া, আবার আরোহণ করতঃ সা-এ সমাপ্ত হয়। তৎপরে গানটী পুনরুদার আরোহণ গতি অবলম্বন করতঃ, তার সপ্তকের কতক স্থান পর্যন্ত বিচরণ পূর্বক, পুনরুদার অবরোধ করিয়া, মধ্য সপ্তকের কোন স্থানে সমাপ্ত হয়,—এই প্রকার অবস্থাপন্ন কলিকে আভোগ বলে; ইহা গানের শেষ কলি। ঐ সকল কলির দৃষ্টান্ত দ্বিতীয় ভাগে গান ও আলাপের স্বরলিপিতে দ্রষ্টব্য।

কোন স্থানে উক্ত নিয়মের ব্যতিক্রম দৃষ্ট হইলেও ইহা নিশ্চয় যে, উক্ত চারি কলির স্বর বিভিন্ন প্রকার হওয়াই উচিত। পরন্তু রচনা কৌশলভাবে আভোগের স্বর প্রায়ই অন্তরার জায় দেখা যায়। এই চারি কলি গাওয়ার নিয়ম এই :—আস্থায়ী বারম্বার গাইতে হয়; তৎপরে অন্তরা গাইয়া আবার আস্থায়ী গাইতে হয়; তৎপরে সকারী, তৎপরে আভোগ, তৎপরে আবার আস্থায়ী গাইয়া সমাপ্ত করিতে হয়; সকারী গাওয়ার পর আস্থায়ী গাওয়ার রীতি নাই; সকারীর পরই আভোগ গাইতে হয়।

রাগের পরিচয় বোধক যতগুলি স্বর-বিছাদ থাকে, তাহা প্রকাশ করাই আলাপের মূখ্য উদ্দেশ্য। কিন্তু কেহ কেহ যে এক ঘণ্টা ধরিয়া আলাপ করেন, সে গৌনকল্পি মাত্র। গান করার পূর্বে রাগটীর জ্ঞাপন করিয়া লইলে, সকল প্রকার তালেই সেই রাগেব ধান অরাধে গাওয়া যায়; গানের কোন অংশের স্বর স্মরণ না থাকিলেও বাধে না। হিন্দু সংগীতের বর্তমান অবস্থায় ঐ সকল উপকারার্থে আলাপের প্রয়োজন হয়।

### গানের প্রকার ও রীতি ।

গল্প কিম্বা পদ্যময়ী রচনা রাগ সংকারে, এবং তাল ও ছন্দ সহিতে বা বিহীনে, কণ্ঠে উচ্চারণ করাকে 'গান' বা 'গীত' কহে। সভ্য সমাজ মধ্যে হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে তিন প্রকার রীতির গান প্রাধান্য, যথা :—ঋগদ (ঋগদ), খেয়াল ও টপ্পা। প্রবন্ধ ও হোরী গান ঋগদের অন্তর্গত; ত্রিবাট, চতুর্দশ, গুলনক, ও কণ্ঠ-কোলবান খেয়ালের অন্তর্গত; ডেলান বা তিরানা, যুগলবন্ধ, রাগ-মালা, ইহার তত্বভয়েরই অন্তর্গত; টুংরি, গজল, খেমটা প্রভৃতি টপ্পার অন্তর্গত।

**প্রবন্ধ:**—উক্ত তিন রীতির মধ্যে রূপদ সৰ্বাপেক্ষা প্রাচীন। ভারতে মুসলমান রাজ্যারম্ভের পূর্বে ইহাতেই ইহার যথেষ্ট আলোচনা ও উন্নতি হইয়াছিল। মুসলমানদিগের আগমনকালে, বোধ হয়, রূপদ গানই উত্তর পশ্চিম প্রদেশস্থ হিন্দুদিগের উন্নত ভদ্র সমাজে প্রচলিত ছিল। রূপদের রচনা বিস্তৃত, এবং চারি অংশে অর্থাৎ কলিতে বিভক্ত। ঐ কলিকে হিন্দুস্থানী গায়কেরা "তুক" নামে কহিয়া থাকে। চারি তুকের চারিটা ভিন্ন ভিন্ন নাম; যথা,—আস্থারী, অন্তরা, সফারী ও আভোগ; ইহাদের লক্ষণ পূর্বে বিবৃত হইয়াছে। প্রত্যেক তুকই তালের চারি ফেরে পর্যাপ্ত। কিন্তু গায়কদিগের স্বেচ্ছাচারিতাবশতঃ কখন তালের তিন, পাঁচ, সাত ফেরেও কোন কোন তুক সম্পন্ন হইতে দেখা যায়। স্বরলিপি না থাকাতে এই সকল দোষের উৎপত্তি হইয়াছে। গান বিস্তৃত হইলে, ওস্তাদের স্বেচ্ছামত তাহার উক্ত রূপ বিরতি ঘটাইয়া ফেলেন। অনেক রূপদের কেবল দুই তুক মাত্র পাওয়া যায়; তাহা বিস্তৃতি অথবা শিকার ক্রটির ফল। পাখোআজ যন্ত্রে যে সকল তাল বাদিত হয়, যথা,—চৌতাল, ধামার, সুরমাক, কাঁপতাল, তেওট, আড়া চৌতাল, রূপক, চিমাতেতাল, সঙ্ঘারী, এই সকল তালেই রূপদ গাওয়া হয়। যে গানের প্রত্যেক তুক উক্ত কোন তালের চারি ফেরের ন্যানে সম্পন্ন না হয়, তাহাকেই প্রকৃত রূপদ বলা যায়। রূপদ গানের কাঙ্ক্ষিত এই যে, তাহার ছন্দ লম্বা ক্ষুদ্র অনেক দমের প্রয়োজন, এবং গানও বৃহৎ ক্ষুদ্র অনেক মুখস্থ করিতে হয়।\*

\* কথকীয়নীতে রূপদের যে লক্ষণ লিপিত হইয়াছে, তাহা অতিশয় অসঙ্গত। প্রবন্ধী শাস্ত্রকারদিগের উপর মামার দিয়া বলিয়াছেন যে, "যে গীতে দেবতাদিগের লীলা, রাজাদিগের যশ ও মৃত বর্ণনা প্রভৃতি থাকে, তাহাকে রূপদ বলে।" যে সকল বিষয়ে গীতের পদ রচিত হয়, তাহাদের বিভিন্নতার উপর রূপদ, খেয়াল, টপ্পা ইত্যাদির পার্থক্য নির্ভর করে না; কুরোচ্চারণের রীতির বিভিন্নতাতেই উহাদের পার্থক্য হয়। যেমন দেবলীলা কিংবা বীরকীর্তি বিষয়ক গান রূপদ, খেয়াল, টপ্পা, সকল রীতিতেই গাওয়া যাইতে পারে। উক্ত গ্রন্থে আরও দুইটা আশ্চর্য্য কথা লিপিত দুই হয়; যথা,—রূপদ "মুহুর্ত্ত স্ত্রী জাতির উপযোগী নহে," এবং উহা "ক্ষুদ্র লম্বা কখনই তত সুলভ্য হয় না।" এই সংস্কার অদূরদর্শিতার ফল ভিন্ন আর কি বলা যাইতে পারে? হিন্দুধর্মে এখনও অনেক মুহুর্ত্ত বাই আছে, যাহারা উক্ত রূপদ গাইয়া থাকে। মনে কর, যে সময়ে খেয়াল টপ্পার সৃষ্টি হয় নাই, তখন সুশিক্ষিতা গায়িকারা রূপদ ভিন্ন আর কি গাইত? সাধারণতঃ লোকের এই সংস্কার যে মোটা গম্ভীর গলা ভিন্ন রূপদ গাওয়া হইতে পারে না। এই সংস্কার নিতান্ত ভ্রমবিজড়িত। যেরূপ উচ্চতা ও নিম্নতায় গানের ঢঙ্কের বিভিন্নতা কল্পাই হয় না, এক গান অতি বাদ গলায় যে ঢঙ্কে গাওয়া যায়, তাহা অতীব উচ্চ কণ্ঠেও সেই ঢঙ্কে গীত হইয়া থাকে। রূপদ বিলম্বিত হয়ে যেমন হৃদয়, ক্ষুদ্র লম্বাও ততোধিক। ক্ষুদ্র ও বিলম্বিত উভয় লক্ষণ রূপদের লীলা; একই গান উভয় লম্বা পাওয়াই রূপদের বিশেষ তাৎপর্য্য। কাঁপতাল, সুরমাক ও তেওরা তালের রূপদ কেবল ক্ষুদ্র লম্বা গাওয়াই প্রসিদ্ধ।

ঋপদেব চারিটা বাণী অর্থাৎ রীতি প্রচলিত ছিল ; যথাঃ—গওরহাড় বাণী, নওহাড় বাণী, ভাগর বাণী, ও খাণ্ডার বাণী। ইহারা হিন্দী শব্দ ; ইহাদের অর্থ প্রকাশ নাই। কেহ কেহ বলেন, গোড়ীয় হইতে গওরহাড় হইয়াছে। বোধ হয় চারিটা বিভিন্ন দেশ হইতে এই চারি বাণী সংগৃহীত হইয়া থাকিবে। অধুনা এই চারি বাণীর বিভিন্ন প্রকার ঋপদ প্রায়ই আর শুনা যায় না ; উহারা এক্ষণে অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছে। অনেক বলেন যে, এক্ষণে কেবল গওরহাড় বাণীর ঋপদ প্রচলিত।

যাহাদের কেবল ঋপদ গাওয়া অভ্যাস ও ব্যবসায়, হিন্দুধানে তাহাদিগকে ‘কলারবৎ’ কহে ; ইহা “কলারবন্ত” শব্দের হিন্দী উচ্চারণ। সংগীতের সকল প্রকার কার্যের মধ্যে ঋপদ গান করা সর্বাপেক্ষা শ্রেষ্ঠতম কার্য ; অতএব উচ্চতর খাতিরের জ্ঞান ঋপদ গায়কদিগকে সংগীতবিৎ সমজ্ঞার (কনয়সিওর) লোকেরা কলারবন্ত উপাধি দিয়াছেন। অতি সুন্দর ও শ্রীয়া উপাধি ! জগদ্বিখ্যাত তানসেন ঋপদ গায়ক ছিলেন। প্রায় তিন শত বৎসর পূর্বে প্রসিদ্ধ দিল্লীর আকবর পাদসার রাজত্বকালে তানসেন প্রাচুর্ভূত হন। তাঁহার গান-শক্তি যেমন ছিল, রচনা শক্তিও ততোধিক ছিল। তিনি বিস্তর চমৎকার চমৎকার ঋপদ রচনা করিয়া যান। কিন্তু স্বরলিপি অভাবে তাঁহার কৃত বার আনা ঋপদ লোপ পাইয়াছে ; এবং বাহা আছে, তাহাও স্মরে এবং কথায়, উভয় বিষয়েই এত বিকৃত হইয়া গিয়াছে যে, তিনি যদি কবর হইতে উঠিয়া শুনের, তাহা হইলে তাঁহার নিজ কৃত গান বলিয়া তিনি কখনই চিনিতে পারিবেন না। তাঁহার কৃত আসল সম্পূর্ণ ঋপদ এখন আর পাইবার উপায় নাই। শুনা যায়, তিনি হিন্দু সন্তান ছিলেন, পরে মুসলমান হন। তাঁহার সময়ে বেঘাল পানের আদর ছিল কি না, জানা যায় না। তাঁহার পূর্বে নায়ক গোপাল ও বৈজ্ঞবোরা, এই দুই ব্যক্তি ঋপদ গানে সমধিক যশস্বী হইয়া ছিলেন। খৃষ্টীয় ১৪শ শতাব্দীর প্রারম্ভে পাঠানবংশীয় সম্রাট আলাউদ্দীনের রাজত্বকালে গোপাল নায়ক প্রাচুর্ভূত হন। তৎকালে তাঁহার সমান গায়ক কেহ ছিল না, এইজন্য তাঁহার নায়ক উপাধি হইয়াছিল। উক্ত আলাউদ্দীন পাদসার দরবারে আমীর খুজ্জর নামক এক জন সংগীত-নিপুণ ও অতি দক্ষ জ্ঞপ্তিত অমাত্য ছিলেন। শুনা যায়, নায়ক গোপাল তাঁহাকে সংগীতে পরাজয় করিতে পারেন নাই। সেই সময় হইতেই আমীর খুজ্জর যত্নে মুসলমানদিগের মধ্যে হিন্দু সংগীত আলোচনার সূত্রপাত হয়। তানসেনের পর হুসি খা, বক্‌হ ও জুরদাস উত্তম উত্তম ঋপদ রচনা করিয়াছিলেন ; তাহাও ইদানী কতক কতক প্রচলিত আছে। পঞ্জাব প্রদেশে ঋপদ গানের চর্চা অধিক।

তথাকার সংগীতাদ্যাপক মোলানাদ ও অলিয়াস, বহু ঋপদ রচনা করিয়া গিয়াছেন। পাটনা বিভাগের অন্তর্গত বেতিয়ার যুত মহারাজ নওলকিশোর সিংহ বাহাদুর অনেক শক্তিবিশয়ক হিন্দী ঋপদ রচনা করিয়াছিলেন; তাহাও এক্ষণে অনেক স্থানে প্রচলিত হইয়াছে।

**খেয়াল :**—খেয়াল পারস্ত শব্দ; ইহার অর্থ দুর্কীর্ণতা বা যথেষ্টাচার। বোধ হয়, সঙ্গীতেও ইহা ঐ অর্থে ব্যবহার হইয়াছে। পূর্বে সভ্য সমাজে খেয়াল প্রচলিত ছিল না; ওস্তাদ গায়কেরা ঋপদই গাইতেন। পরে যখন খেয়াল প্রথম প্রচলিত হয়, তখন তৎকালের ঋপদ গায়কেরা বোধ হয় স্বল্প করিয়া ঐ রীতির গানকে গায়কদিগের “খেয়াল” অর্থাৎ যথেষ্টাচার বলিতেন; তদবধি ঐ নাম হইয়া থাকিবে। খেয়ালের রচনা ঋপদাপেক্ষা সংক্ষেপ; এইজন্য ইহার প্রত্যেক ভাগ তালের চারি ফেরের কমও নিম্ন হয়; এবং ইহাতে দুই তালের অধিক সচরাচর ব্যবহার হয় না, অর্থাৎ ইহাতে কেবল আন্বাদী ও অন্তরা। কখন কখন ইহাতে তিন চারি কলিও থাকে; কিন্তু তাহাদের স্বর সবই অন্তরার ন্যায়। খেয়ালীয় সুরের কতকগুলি বাকীলা গানে ঋপদের ন্যায় চারি তুক আছে, অর্থাৎ চারি কলির বিভিন্ন প্রকার সুর। নদীয়া জেলার অন্তঃপাতী চুপি-গ্রাম নিবাসী যুত দাওয়ান রহুনাথ রায় (যিনি ‘অকিঞ্চন’ বলিয়া খ্যাত), খাস হিন্দুস্থানী খেয়াল সুরে বাকীলায় ঐরূপ চারি তুকের অনেক শ্রামাবিশয়ক গান রচনা করিয়াছিলেন। সে অতি অল্প দিনের কথা; কিন্তু আশ্চর্য্য এই, যে স্বরলিপি অভাবে তাহাও এক্ষণে বিকৃত ও বিলুপ্ত প্রায় হইয়াছে; যাহা চলিত আছে, তাহাও বিভিন্ন লোকে বিভিন্ন প্রকার করিয়া গাইয়া থাকে। তালের চারি ফেরে প্রত্যেক কলি সম্পন্ন হইলে, খেয়ালও বিস্তৃত হইয়া ঋপদের রূপ ধারণ করে বটে, কিন্তু তাহাই তাহার প্রভেদ হয়। কাওয়ালী, আড়া, মধ্যমান, একতারা, তেওট, ও যৎ, এই সকল তালে খেয়াল হয়। কিন্তু যে খেয়ালের আন্বাদী ঐ সকল তালের চারি ফেরে নিম্ন হয়, তাহা টিমা করিয়া গাইলে, ঋপদ হইতে পৃথক করা দুষ্কর হইয়া পড়ে; কেননা ঐ সকল তালেই ঋপদে অতি স্পষ্টভাবে ব্যবহৃত হইয়া থাকে। একতারা স্পষ্ট হইয়া ঋপদে চৌতাল হইয়াছে; যৎ স্পষ্ট হইয়া ঋপদে ধামার ও তেওরা হইয়াছে; তেওট স্পষ্ট হইয়া রূপক ও আড়া-চৌতাল হইয়াছে; কাওয়ালী স্পষ্ট হইয়া ঋপদে টিমাতেন্ডালা হইয়াছে,—এইরূপই বলা যাউক, অথবা চৌতাল দ্রুত হইয়া খেয়ালে একতারা হইয়াছে; ধামার দ্রুত হইয়া যৎ হইয়াছে, এইরূপই বা বলা যাউক। বস্তুতঃ উহাদের ছন্দে কোন প্রভেদ নাই। তালের পরিচ্ছেদে

উহাদের বিস্তারিত বিবরণ দ্রষ্টব্য। ঐপদের গ্রন্থাক, তেওরা ও সওয়ারী তালের জায় ছন্দ খেয়ালে ব্যবহার নাই; খেয়ালের আড়া ও মধ্যমান তালের জায় ছন্দ ঐপদে ব্যবহার নাই। কাঁপতালে খেয়াল ও ঐপদ দুইই হয়। যাহা হউক, তালের ছন্দ বিষয়ে খেয়াল ও ঐপদ একরূপ হইলেও খেয়ালে যে প্রকার ক্ষুদ্র তান গিটকারী ব্যবহার হয়, ঐপদে তাহা হয় না; এবং ঐপদে যে প্রকার ‘গমক’ ব্যবহার হয়, তাহা খেয়ালে হয় না; ইহাতেই উহাদের প্রকৃতির পরস্পর বিভিন্নতা সম্পাদিত হইয়া থাকে। রাগ-রাগিণী সম্বন্ধে ঐপদ ও খেয়ালে প্রভেদ নাই; কিন্তু কতকগুলি রাগিণী এমন আছে, যাহারা ঐপদে ও টপ্পায় ব্যবহার হইয়াছে, খেয়ালে হয় নাই; যেমন,—ভৈরবী, খাছাজ ও সিন্ধু। যত প্রকার হিন্দী খেয়াল শুনিতে পাওয়া যায়, তন্মধ্যে সদারঙ্গ ও আধারঙ্গ কৃত খেয়ালই সর্বোৎকৃষ্ট, ও অধিক প্রচলিত। খেয়াল ও ঐপদ উভয়ই দৈর্ঘ্য বিষয়ক গানের উপযোগী; পরন্তু ঐপদের গতি প্রায়ই ধীর, ও প্রকৃতি গভীর জন্ত, ইহাই উপাসনা কার্যে অধিক উপযোগী।

কাণ্ডেন উইলার্ড সাহেব তাহার কৃত হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক ইংরাজী গ্রন্থে লিখিয়াছেন যে, সুলতান হোসেন শিকী নামক জোয়ানপুরের এক অধীশ্বর খেয়ালের সৃষ্টি করেন; ইহা খ্রীঃ ১৫শ শতাব্দীর কথা। কিন্তু খেয়াল কেহ যে নতুন সৃষ্টি করিয়া চালাইয়াছেন, ইহা যুক্তি সঙ্গত কথা নহে। খেয়ালীয় রীতির গান পূর্বে হইতেই চলিয়া আসিতেছিল; কিন্তু সভ্য সমাজে তাহার আদর ছিল না। উক্ত সুলতান হোসেন হয়ত ঐ রীতির গান পছন্দ করিতেন এবং খেয়াল গায়কদিগকে সমধিক উৎসাহ প্রদান করিতেন; তদবধি খেয়াল সভ্য সমাজে গাওয়া প্রচলিত হইয়া গিয়াছে। দিল্লীর ঐ দিকে “কাবাল” (কাওয়াল) নামে সঙ্গীত ব্যবসায়ী এক জাতি আছে, খেয়াল তাহাদের জাতীয় গান। ইহারা সর্বদা যে তালে গান পায়, সেই তালের নাম কাওয়ালী রাখা হইয়াছে।

**টপ্পা:**—টপ্পা হিন্দী শব্দ,—অর্থাৎ লক্ষ, তাহা হইতে ক্রচার্থ সংক্ষেপ; এই সংক্ষেপার্থে ইহা গানে ব্যবহার হইতেছে, অর্থাৎ ঐপদ ও খেয়াল অপেক্ষা যে গান সংক্ষেপতর, তাহার নাম টপ্পা। ইহার কেবল দুই তুক: আছাদী ও অন্তরা। খেয়ালের প্রায় সকল তালই টপ্পায় ব্যবহৃত হয়; কেবল রাগিণীতে ইহা খেয়াল হইতে বিভিন্ন হইয়া থাকে। খেয়ালের রাগে টপ্পা রচিত হওয়ার প্রথা নাই। প্রাচীন রাগিণীর মধ্যে কেবল ভৈরবী, খাছাজ, চৈতোগোরা, কালাংড়া, দেশ, ও সিন্ধু, এই কয়েকটিতে টপ্পা

হয়। টপ্পা আধুনিক কালের উৎপন্ন; এবং ইহার প্রকৃতি সংক্ষেপে কল্প কাকী, বিঁঝোটা, পিলু বারোয়া, মাঝ ইমনী ও লুম, এই কয়েকটি আধুনিক রাগ টপ্পায় ব্যবহার হয়। ইহাদেরও প্রকৃতি ক্ষুদ্র, ও বিস্তার অল্প। ফলতঃ পুরাতন হইলে, ইহারও প্রপদীয় রাগের ক্ষয় বহুতর হইবে; তাহার আশা করা যায়। কারণ প্রায়ই দেখা যায় যে, ওস্তাদের পিলু বিঁঝোটা ও বারোয়ার প্রপদ রচনা করিতে চেষ্টা করিয়া থাকেন; এইরূপ করিতে করিতে ইহাদের সকারী ও আভোগের উপযোগী অঙ্ক বাহির হইবে; তখন ইহারও দীর্ঘ হইয়া, প্রাচীন রাগের তুল্য হইয়া দাঁড়াইতে পারিবে। প্রাচীন রাগ-রাগিনী সমূহের অঙ্ক প্রত্যেক এইরূপেই বহুতর হইয়া বিস্তীর্ণ হইয়াছে। আশ্চর্য্যের অনেক লোকের এইরূপ সংস্কার, যে আদি-রস বিষয়ক গানকেই টপ্পা বলে, কিন্তু সেটা ভ্রম; গানের এক পৃথক রীতির নাম টপ্পা, ইহাতে সকল প্রকার গানই হয়। ফলতঃ উহার গতি ক্ষুদ্র ও প্রকৃতি হাল্কাবশতঃ উহা দৈনন্দিন বিষয়ক গানের উপযোগী নহে। ইদানী ব্রহ্ম-গীত প্রায়ই টপ্পার সুরে রচিত হইতে দেখা যায়, ইহা নিতান্ত অসঙ্গত ও অজ্ঞায়। ইহা সংগীত তত্ত্বে অজ্ঞতা ও অহুয়ত ক্ষতির ফল। সংগীতের প্রধান কার্য্য স্মৃতি-উদ্দীপনা; অতএব যে সুর শ্রুতিতে অঙ্ককরণে মধু, উন্নত, প্রশান্ত ও বিরাট ভাবাদির উদয় হয়, তাহাই ভক্তি ও উপাসনার যথার্থ উপযোগী। টপ্পার সুরের যেরূপ প্রকৃতি, উহা হাস্য, আনন্দ, প্রণয় তামাসা, উল্লাস প্রভৃতি লঘু ভাব উদ্দীপন বিষয়ে সম্যক উপযোগী, এবং ঐ সকল বিষয়েই উহা সর্বদা ব্যবহার হইয়া আসিতেছে; অতএব টপ্পার সুর শ্রুতিলে, মনে ঐ সকল ভাবের উদয় হওয়া ভিন্ন ভক্তির ভাব বুদ্ধিই উদ্দীপিত হইতে পারে না।

ক্যাম্বেন উইলার্ড সাহেব বলিয়াছেন যে, টপ্পা রীতির গান পঞ্জাব দেশীয় উট্টু-চালকদিগের জাতীয় সংগীত ছিল; প্রসিদ্ধ গায়ক শোরী \* উহাকে অলঙ্কৃত করিয়া উন্নত করিয়াছেন। এই কথা, সত্যও হইতে পারে, কারণ শোরীর টপ্পার মূল কথা সকল পঞ্জাবী উপ-ভাষায় রচিত। পূর্বে টপ্পা রীতির গান সচ্চা সমাজে প্রচলিত ছিল না; শোরী (গোলামনবী) সুকৌশলযুক্ত সাধনা দ্বারা ঐ গানকে বিশেষ স্থূললিত, ও কারিগরী বিশিষ্ট করিয়া, তদ্বারা সভ্য

\* লক্ষীতলারের ৩০০ পৃষ্ঠায় লিখিত আছে, যে অযোধ্যা নিবাসী গোলামনবী নামক এক ব্যক্তি টপ্পা রচনা করিয়া, উহার অতি প্রিয়তম। প্রণয়িনী শোরীর নামে ভগিতা দিখা গাইতেন, এইজন্যই "শোরী দিখা" টপ্পা প্রণেতা বলিয়া ব্যাত হইয়াছে; বস্তুতঃ গোলামনবী তাহার আসল নাম, শোরী তাহার স্ত্রীর নাম। প্রায় ৭৬ বৎসর অতীত হইল গোলামনবী ৫০ বৎসর বয়ঃক্রমে লক্ষী নগরে-নান্দাবলীয়া সঞ্চার করিয়াছেন।

৩ ভক্তলোকের চিত্তবল্লভে পাব্যগ হইয়াছিলেন; - তদবধি উহা সভ্য সমাজে আদরীয় হইয়াছে। শৌরীকৃত গানকেই ওস্তাদেয়া টপ্পা বলেন; উক্তির অজ্ঞাত টপ্পাকে তাঁহারা ঠুংরী বলিয়া থাকেন। শৌরীর টপ্পার ঢং পৃথক; সেই পার্থক্যে তান, কন্ধান গিট্কারীর, বিভিন্নতায় সম্পাদিত হয়। খাযাজ, লুম, ভৈরবী, সিন্ধু ও ক্রিহবাটী, এই কয়েকটি রাগিণীতে, এবং মধ্যমান তালেই সচরাচর শৌরীর টপ্পা শুনা যায়। এক্ষেপে প্রশ্ন হইতে পারে যে, ইমন, কেদারা, কানড়া প্রভৃতি খেয়ালের রাগে টপ্পা হয় না কেন? তাহার কারণ এই যে, টপ্পার হালকা তান গিট্কারীর সহিত ঐ সকল রাগের গুরু প্রকৃতির সমাপ্ত হয় না; শৌরী ঐ সকল রাগে টপ্পা গাইতেন না, তজ্জন্ত উহাতে টপ্পার প্রণালী ওচলিত হয় নাই। হিন্দুস্থানী ওস্তাদ গায়কদিগকে ইমন, কেদারা, মল্লার প্রভৃতিতে শৌরীর টপ্পা গাইতে বলিলে, তাহা হয় না, কি জানি না, এ কথা বলেন না—কেননা তাঁহাদের জানি না বলা অভ্যাস নাই; তাঁহারা সংগীতে সর্বজ্ঞ ও সর্বশক্তিমান, যাহা কবুমটিশ করা যাইবে, তাহাই তাঁহারা গাইতে প্রস্তুত, একান্ত না পারিলে ইয়াদ নাই বলিবেন। তাঁহাদিগকে উক্ত রাগে টপ্পা গাইতে বলিলে, তাঁহারা শৌরীর ব্যবহার্য তান গিট্কারী লাগাইয়া ঐ সকল রাগ গাইতে চেষ্টা করেন বটে, কিন্তু, বেরাগ—বেহুয়া—না হইলেও কেমন যেন খাপছাড়া বোধ হয়। জ্ঞান বিচার করিতে হইলে, ইহা যে আমাদের শুন্যর অভ্যাসের ফল, তাহাই প্রতীয়মান হয়। খাযাজের ঞ্জপদ হয়, খেয়াল হয় না; তাহারও তাৎপর্য —দেশ ব্যবহার নিবন্ধন গাওয়ার ও শুন্যর অনভ্যাস। খাযাজ, ভৈরবী ও সিন্ধু অতিশয় মিষ্ট জন্ত, উহা সর্ব সাধারণের মধ্যে টপ্পায় ব্যবহার হইয়াতে, কাবাল অর্থাৎ খেয়াল গায়কেরা তাচ্ছিল্য প্রযুক্ত উহাদিগকে পরিত্যাগ করে; তদবধি ঐ সকল রাগিণীর গানকে খেয়াল বলার প্রথা উঠিয়া যায়। এতদ্ভিন্ন ঐ সকল রাগে খেয়াল না হওয়ার কোন কারণ নাই; খেয়ালের ঢং করিয়া গাইলেই হইতে পারে।

হিন্দুস্থানী গায়কদিগের মধ্যে পূর্বে বহুকাল হইতে পুরুষাত্মক যে ঞ্জপদ প্রথা ছিল যে, ঞ্জপদ, খেয়াল ও টপ্পা, এই তিন জাতীয় গানের মধ্যে যাহার যে প্রকার গান গাওয়া পেশা ও অভ্যাস, সে অপর জাতীয় গান গাইত না। যাহার ঞ্জপদ গাওয়াই পেশা, তিনি খেয়াল কি টপ্পা গাইতেন না; কারণ রাত্যাবধি কেবল ঞ্জপদ গাওয়াই অভ্যাস হইয়াতে, গবায় ঞ্জপদের মোটা ঢং ঞ্জপদ বলিয়া যায় যে, সে গলায় খেয়াল ও টপ্পার নিজ নিজ মিহি ঢং উচিত মত আদায় হয় না; তাহাতে খেয়াল কি টপ্পা,



কাহা কিছু গাইতে বাইলে, সকলেভেই ক্রপদের চং আদিসি পড়ে; বাহার কেবল পোয়ণ গাওরাই পোশা ও অভ্যাস, তাঁহার গলাই খেবলেন চং ক্রপদ বসিলা কর যে, তিনি বাহাই গান, সবই খেবলেন তাঁর হয়। সেই রূপ, বাহার বালাবধি টপ্পা গাওরাই অভ্যাস, তাঁহার গলায় খেয়াল ও ক্রপদ বস্তু মোতাবেক আদার হয় না। এইজন্য ক্রপদ, খেয়াল ও টপ্পা, এই তিন জাতীর গানের তিনটী চং পৃথক হইয়া দাঁড়াইয়াছে। খেয়াল গায়কেরা টপ্পার রাগিণী ব্যবহার না করাত, উহাতে খেয়ালের চং বটে নাই। যিনি অল্প বয়স হইতে ঐ তিন জাতীর গান তিন ওস্তাদের নিকট হইতে সবনি বহু সহকারে শিক্ষা করত: সাধনা করেন, এমন লোক ভিন্ন সকলের ঐ তিন প্রকার গান উচিত রত মখল হয় না। অধুনা অনেক গায়ককে ঐ তিন প্রকার গানই গাইতে শুনা যায় বটে, কিন্তু তাহার মধ্যে কোন এক প্রকার গানই বখারীতি আদার হইতে দেখা যায়; অন্য প্রকার গান তজ্জন উত্তরায় না। শাস্ত্রে বলে: “এক কিতা সুশিক্ষিতা”; এক শরীরে সকল প্রকার উপার্জন হওয়া কুশাধা; কারণ জীবন অল্প দিনের; কিন্তু বিচার পর নাই। কি বলে, কি পড়াবে, কি হিন্দুস্থানে, কি হাকিমুতানার, সর্বত্রই দেখা যায় যে, খেয়াল ও ক্রপদাশেকা, টপ্পাই ভজ ইত্যর সর্ব সাধারণের নিকট অধিক মনোহরক হয়। পরে চুয়রীর বিবরণে, ও ১১শ পরিচ্ছেদে তাহার কতক কারণাভাসকান করা গিয়াছে। তন্মধ্যে এক পৃথক গ্রন্থ লিখার বাসনা আছে।

**প্রবন্ধ:—**যে গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে ভিন্ন ভিন্ন তাল ব্যবহার হয়, তাহাকে হিন্দুস্থানী ওস্তাদেরা প্রবন্ধ বলেন। উহার ঐ প্রকার অব্য যে কি প্রকারে হইল, তাহা তাঁহারাই জানেন। ইহা ক্রপদ গানেই অধিক ব্যবহার হইয়া থাকে।

**হোকী:—**ইহা ত্রিককের দোলোৎসবের গান, ক্রপদের রাগে ও কেবল গায়ার ভালেই গীত হয়; সুতরাং ইহা ক্রপদাকীর। টপ্পার রাগিণীতে; হোরী সচরাচর বং তালে গীত হইয়া থাকে।

**তেলানা:—**না দেব দানি দীম ভানা ভোম তেলেনা, আলানিয়া লুম, এই রূপ কতকগুলি নির্বাক শব্দ রাগ ও তাল যোগে গাওরাকে “তেলানা” বলে। ক্রপদ, খেয়াল ও টপ্পা, তিন রীতিতেই তেলানা গাওয়া হয়। তেলানার কোন বিশেষ ভাবপদ্য নাই; গানের কথার অগ্রদুল বসন্ত: নির্বাক ওস্তাদ-পদকারা তেলানার চম হইয়াছে। গানে সার্ব ও কবিত্বপূর্ণ বাক্যাবলি

ব্যবহার করা করিয়া নিরর্থক শব্দ প্রয়োগ করায়, রচনা শক্তির হীনতা, ও নিষ্ঠুর কঠোর পরিচয় দেয়, তাহার সন্দেহ নাই। তবে তেলানার এই এক অর্থ হইতে পারে, যে, আমন্দে ও উল্লাসে বিহীন হইয়া যখন বাস্তবস্থিতি রহিত হয়, তৎকালে তেলানার ব্যবহার উপযুক্ত হইতে পারে।

**ত্রিবিট :**—ইহার তিনটি কলি ; একটীতে গানের কথা, একটীতে তেলানা, আর একটীতে ধারা তেরেকের প্রকৃতি যদ্যদি বাস্তব বোল রাগ ভাবযোগে গীত হয় ; অতএব একত্র তিন অঙ্গ জন্ত ত্রিবিট কথা যায়। ইহা সচরাচর খেয়ালের রীতিতে গাওয়া হইয়া থাকে।

**চতুরঙ্গ :**—ইহার চারিটি কলি ; উক্ত ত্রিবিটের তিনটি, এবং আর একটী কলিতে রাগের সারস্বম থাকে। ইহাও সচরাচর খেয়ালেই গীত হয়।

**গুলনকুস :**—ইহা পারস্ত ও উর্দু ভাষার পক্ষে, খেয়ালের রাগে, এবং কেবল একতালিতেই গীত হইয়া থাকে ; এবং ইহাতে সর্বদা “গুল” এই শব্দটি থাকার প্রথা দৃষ্ট হয়। পারস্ত ভাষার পুস্পকে গুল বলে।

**কতল-কোলুবাঁনা :**—ইহাও এক প্রকার খেয়াল, ও ইহা আরব্য ভাষায় রচিত। ইহা এক্ষণে আর তত প্রচলিত নাই। অতএব ইহার বিস্তারিত অধিক ব্যাখ্যার প্রয়োজন নাই।

**সারিগম :**—রাগের যে প্রকার স্বর-বিজ্ঞাস থাকে, সেই বিজ্ঞাসসম্মত সারিগম প্রকৃতি স্বরের নাম সকল উচ্চারণ করতঃ, তাল লয়ে গাওয়াকে সারিগম বলে। মৌখিক গান শিক্ষার প্রথা বশতঃ গায়কদিগের সম্যক স্বর-জ্ঞান হইত না ; অতরাং উচ্চরণে রাগাদির সারিগম গাওয়া কঠিন ব্যাপার ছিল, এইজন্য ওস্তাদদিগের মধ্যে সারিগম গাওয়ার গুমর ও তারিফ ; নতুবা ভাষার যেমন বানান, গানের তেমনি সারিগম। স্বরলিপি দৃষ্টে গান শিক্ষার প্রথা প্রচলিত হইলে, সারিগম গাওয়ার আর প্রয়োজন তত থাকিবে না।

**রাগমালা :**—এক গানের ভিন্ন ভিন্ন কলিতে বিভিন্ন রাগের সমাবেশকে রাগমালা কহে। ইহা সকল প্রকার গানেই ব্যবহার হয়।

**মুগলবন্দ :**—ইহা দুই ব্যক্তি ভিন্ন একজনে হয় না ; একজনে গান গাইবে, আর একজনে সেই গানের সারিগম প্রথম ব্যক্তির সহিত সমান লয়ে গাইয়া যাইবে তাহাকে মুগলবন্দ কহে।

**উপখোজাল :**—এমন এক জাতি গান আছে, যাহারিগমকে টোকা কিয়া খেয়াল বলিয়া লহল চিনা যায় না ; অর্থাৎ টোকা ও খেয়াল উভয় রীতি

যোগে যে সকল গান গাওয়া হয়, তাহাকে টপ্‌থেয়াল কহে। কেহাগ, দেস্ট, পরম্ব, রামকেরী, গারা, সাহানা, প্রভৃতি কয়েক প্রকার রাগে টপ্‌থেয়াল সচরাচর শুনা যায়। বাহাদের টম্মা গাওয়াই চিরকাল অভ্যাস, তাহারাই এই সকল রাগের থেয়াল গান গাওয়া কালীন, তাহাতে অগত্যা টম্মার ঢং যোগ করিতে টপ্‌থেয়ালের উদ্ভব হইয়াছে।

**ঠুংরী :—**যে সকল গান টম্মার রাগিণীতে, এবং আছা কাওয়ালী ও ঠুংরী তাল গীত হয়, তাহাকে ঠুংরী গান কহে। কাপ্তেন উইলার্ড সাহেব, ঠুংরী নামক এক পৃথক রাগ আছে বলিয়া, উল্লেখ করিয়াছেন; এবং সংগীত-সারের ৩০০ পৃষ্ঠায় লিখিত হইয়াছে যে, শেরী মিয়া ঠুংরী গানের সৃষ্টি কর্তা। এই সব কথা কতদূর প্রামাণিক ও বিশ্বাসযোগ্য, বলা যায় না। কিন্তু ইহা নিশ্চিত যে, হিন্দুস্থানে ঠুংরী নামে একজাতীয় গান প্রচলিত আছে; তাহা নানাবিধ রাগে গীত হইয়া থাকে। লক্ষ্যে :—অন্ধ্রদেশে ঠুংরী গানের অতিশয় আদর হয়; এবং প্রসিদ্ধ শেরীও সেই দেশের লোক; এইজন্যই অনেকের বিশ্বাস যে, শেরী, ঠুংরী রাগের না হউক, ঠুংরী গান-প্রণালীর উদ্ভাবক। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নহে; কারণ শেরী কৃত টম্মা হইতে ঠুংরী গানের রীতি অনেক পৃথক। তবে অবস্থা দৃষ্টে এরূপ বিশ্বাস হয় যে, শেরীর টম্মা আরও সংক্ষেপ করিয়া লওয়াতে, তাহা হইতে ঠুংরী গানের উদ্ভব হইয়াছে। হিন্দুস্থানের তয়ফাওয়ালী গায়িকারা ঠুংরী গান সর্বদা গাইয়া থাকে; এইজন্য কালাবৎ ওস্তাদেরা ঠুংরী গানকে অতিশয় মৃণা করেন। কিন্তু অশ্বদেশীয় কৃতবিদ্য সংগীতবেত্তাদিগের এই বিষয়ে বিশেষ চিন্তা করা উচিত যে, থেয়াল রূপদাপেক্ষা টম্মা ও ঠুংরী গান সংগীতানুষ্ঠান লোকেরও অধিক তৃপ্তিদানক হয় কেন? ঠুংরী গানের স্বর পর্যালোচনা করিলে, ইহার দুইটি সৌন্দর্য্য দেখা যায় :—একটি গাইবার রীতি, অপরটি স্বরের বিচ্ছিন্নতা। স্ত্রী বা পুরুষ, যে কণ্ঠেই উহার গীত হউক, তাহা থেয়াল রূপের কণ্ঠাপেক্ষা অনেক পৃথক, এবং অতি সরল ও মৌলারম্য; এইজন্য থেয়াল রূপদোষযোগী কণ্ঠে ঠুংরী গাইয়া তত মিষ্ট করা যায় না। ঠুংরীর স্বরে বিচ্ছিন্নতার তাৎপর্য্য এই যে, ইহার কলেবর যেকোন সংক্ষেপ, তাহার তুলনায় ইহাতে বিচ্ছিন্নতা অধিক। সেই বিচ্ছিন্নতাকে চলিত কথায় “ব্রহ্মা” বলে, অর্থাৎ এক গানের একই কলিতে দুই তিন রাগের সংযোগ। এরূপ আশ্চর্য্য কৌশলে এই বোগ সম্পাদিত হয় যে, উক্ত উহা অসংকত শুনা যায় না; একবারই স্বরের ভ্রমই বোধ হয়। ইহাতে সচরাচর বাঁধাজের সহিত ভৈরবী, কিম্বা সিদ্ধ, শিল্প,

কুম্, অথবা বেহাগ, এই প্রকার রাগের সংযোগ দেখা যায়। ঐ ভৈরবীর অংশ এমন সকল স্থানে প্রয়োগ করা হয়, যেখানে ঝাঝের ঠাট্টেই ভৈরবীর কোমল ঠাট প্রাপ্ত হওয়া যায়। কোন কোন গানে এক রাগিনীতেই কোন নূতন কড়ি কোমল প্রয়োগ করতঃ ধরজ পরিবর্তন দ্বারা বিচিত্রতা সম্পাদন হয়; যেমন—সা-এর ধরজে ভৈরবীর গান আরম্ভ করিয়া, হান বিশেষে কড়ি-ম লাগাইয়া, ম-এর ধরজে পরিবর্তিত হয়; তথায় কড়ি-ম ম-ধরজের কোমল-রি হইয়া পড়ে; কোমল-রি ভৈরবীর এক প্রকার জীবন। ১৭শ পরিচ্ছেদে ‘ষড়্জ সংক্রমণ’ বৃত্তান্তে এই প্রকার ঠুংরী গানের উদাহরণ প্রদত্ত হইয়াছে। সংক্ষেপের মধ্যে এই প্রকার বিচিত্রতা নিম্নরূপ হওয়াটাই, উহা সাধারণের মনোহরক হয়। সংগীতানভিজ লোকে, উহার কোন স্থানে কোন রাগ লাগিতেছে, তাহা কখনই বুঝিতে পারে না, কিন্তু রাগান্তর ও ধরজান্তর জন্ত বিচিত্রতার ফল কোথা যাইবে! সে বাহাই হউক, ঝাঝ গাইতে গাইতে ভৈরবী আসিয়া পড়িতেছে, ভৈরবীতে কড়ি-ম লাগিতেছে, এই-রূপ প্রাচীন প্রকার বিকাক্ষরণ দেখিয়া, রাগ-জ্ঞান-গর্ভিত ওস্তাদেরা ঠুংরী গায়ককে নিতান্ত অজ্ঞ ও বেল্লিক বলিয়া তিরস্কার করতঃ, সেইস্থানই ত্যাগ করেন। কিন্তু গোঁড়াবী ও কুসংস্কার দূরে রাখিয়া, নিয়তঃ চিত্তে বিচার করিলে জানা যাইবে যে, যুগযুগান্তরীন চর্চা প্রভাব, আধুনিক সংগীত ক্ষেত্রে ক্রমোন্নয়ন (ইভলিউশন) ক্রিয়ার ফলে এই অভিনব স্থান লতাটী আপনাই জন্মিয়াছে। ইহাকে যত্নের সহিত পালন করিলে, ক্রমে উন্নত ও পরিণত হইয়া শেষে ইহাতে সুখময় ফল উৎপন্ন হইতে পারে। কিন্তু আশঙ্কা হয় এই যে, ইহার লোক রঞ্জকতা শক্তি ক্রমে বৃদ্ধি হইয়া কোন সময়ে বা ফ্রপদ খেয়ালকে সিংহাসনচ্যুত করে। কিন্তু তাহা শীঘ্রই হইতেছে না, অতএব তৎক্ষণাৎ চিন্তিত হইবার প্রয়োজন নাই।

ঠুংরী গানের বহু প্রকার ভেদ আছে, যথা—খেমটা, কাহারবা, দাদুয়া, ইত্যাদি। খেমটা, ভয়তকা, কাহারবা প্রভৃতি তালে ঐ সকল গান গীত হইয়া থাকে, তৎক্ষণাৎ উহাদের ঐ প্রকার নাম হইয়াছে।

**গজল :**—গজল (Gazl) আরব্য শব্দ; অর্থ—প্রণয় বিষয়ক কবিতা। টমার রাগিনীতে এবং কেবল পোস্তা তালেই গজল গীত হইয়া থাকে। হিন্দুস্থানে ইহা পারস্ত ও উর্দু ভাষায় রচিত হয়; ঐ গীত ভারতীয় ভাষায় রচিত হইলে, তাহার গজল সংজ্ঞা হয় না; তাহাকে টমাই বলা যায়। গজল মুসলমানদের ভারতীয় গান, পারস্ত হইতে ভারতে প্রানীত হইয়া, এতদেশীয় রাগরাগিনীতে সংযোজিত হইয়াছে। ইহার পদ প্রায়ই স্বদীর্ঘ;

এইজন্য ইহাতে দুই, তিন, চারি তুক পর্যন্ত থাকে। ‘রেক্তা’ ও ‘কবই’ মামক পারস্ত ও উর্দু ভাষায় এই প্রকার রীতির যে গান, তাহাও অবিকল সজ্বলের ন্যায়; কেবল উহাদের গানের অর্থে যে কিছু বিভিন্নতা। রেক্তা আরব্য শব্দ; ইহার অর্থ কবিতা বা গীত।

পূর্নাক্ত প্রকার গান ব্যতীত কড়কা, মোহেলা, কজরী, লাউনী, চৈতী, ছিগর, নক্সা, ডোমনা প্রভৃতি বহুতর গ্রাম্য গীত হিন্দুস্থানে প্রচলিত আছে; তাহা সভ্য সমাজে ব্যবহার হয় না। এখানে কেহ জিজ্ঞাসা করিতে পারেন যে, বঙ্গদেশে এবং ভারতের অন্যান্য স্থানে অনেক প্রকার গ্রাম্য গীত আছে, তাহার উল্লেখ হইল না কেন? তাহার কারণ এই যে, সভ্যসমাজে অব্যবহার্য পানের বিষয় উল্লেখ করা নিম্নমোক্ষন। তবে উক্ত কয় প্রকার পানের নাম করার তাৎপর্য এই যে, কাল্পনিক ইউলার্ড সাহেবের দেখা দেখি, অধুনা সংগীত গ্রন্থে এই সকল গ্রাম্য গীতের নাম উল্লেখ করা, একটা ক্যাশন (প্রশ্ন) হইয়া দাঁড়াইয়াছে; তাহার দৃষ্টান্ত বাহালা “সংগীতসার” ও “সংগীত রত্নাকর।” ফল কথা এই যে, আমাদের সংগীত-জ্ঞ ওস্তাদগণ হিন্দুস্থানের লোক; অতএব হিন্দুস্থানের সংগীত কিস্তক তাবৎ সামগ্রী আমাদের শিরোধার্য করিতে হয়; বঙ্গ কি অন্য দেশীয় গান আমরা যুগা করিতে উপদিষ্ট হইয়াছি। হিন্দুস্থানের এই সকল গ্রাম্য গীতের কথা না লিখিলে, হয়ত কোন সংগীত কুতূহলী পাঠক বলিবেন, এই গ্রন্থকার এই সকল গান জানেন না, অতএব সংগীতে তাহার ব্যাপ্তি অল্প, সুতরাং তাহার পুস্তকও অকর্মণ্য; এই ভয়ে এই সকল গীতের নাম উল্লেখ করিতে বাধ্য হইলাম।

তান:—স্বর-বিন্যাসের অন্যতর নাম তান; তিন স্বরের কমে তান হয় না; বেশী হত ইচ্ছা হইতে পারে। কিন্তু গানে যে তান দেওয়া হয়, তাহার ভিন্ন অর্থ: গাইবার সময় গানের স্বর-বিন্যাস ছাড়িয়া, আ কথা এ ও বর্ণযোগে, রাগের ব্যবহার্য স্বরাবলির উপর দিয়া, গিটকারী সহকারে আরোহণ কিংবা অবলোহণ করাকে; অথবা গানের কোন শব্দযোগে রাগের অপরাপর পরিচায়ক অংশগুলি প্রকাশ করাকে, তান বোঝা বলে। খেয়াল ও টপ্পা গানেই তান দেওয়ার রীতি; ক্রপদে নহে। কেহ কেহ ক্রপদেও তান দিয়া থাকেন। কিন্তু বাস্তবিক খেয়াল ও টপ্পা গান যেহেতু সংক্ষেপ, তান দ্বারা তাহাকে বিস্তার না করিলে অনেককণ পাওয়া যায় না। একটা গান কিছুকণ না গাইলেই বা জোড়বর্ণের কি প্রকারে তৃপ্তি সাধন হয়। ওস্তাদী গানে আত্মার মতোই তান দেওয়ার রীতি; অতরাতে তত নহে। খেয়ালে-তান দেওয়ার দুই প্রকার রীতি

দেখা যায় :—আস্থায়ী সম্পূর্ণরূপে গাইয়া, তাহাতেই রাগের মূর্তি প্রকাশ করার পর তান দেওয়া এক রীতি,—যেমন গোয়ালিয়াদের প্রসিদ্ধ খেয়ালী মৃত হুদুখা গাইতেন; এবং গান ধরিয়া তানের সঙ্গে সঙ্গে আস্থায়ী সম্পূর্ণ করা, আর এক রীতি,—যেমন সুবিখ্যাত খেয়ালী মৃত আহমদ খা গাইতেন। “হলক” তান নামে এক প্রকার তানের ঢং আছে, হুদুখা সেইরূপ তান লইতেন; কিন্তু ইহা তত স্থূললিত নহে। আ আ করিয়া আরোহণ অব-  
রোহণের সময় প্রতি আ-এর পর অন্ত্যস্থ য ব্যবহার করিলে, যেমন—আয় আয়, এইরূপ শব্দ যোগে তানোচ্চারণ করিলে, অর্থাৎ তানের সময় জিহ্বা অনবরত ভিতর বাহির সঞ্চালন করিলে, হলক তান হয়। তানেই খেয়াল ও টপ্পার কাঠিন্য়; সেই কাঠিন্য় দুই প্রকার,—কণ্ঠ প্রস্তুত, ও রাগ জ্ঞান। এই দুইটি বিষয়ের জন্ত প্রথম শিক্ষার্থীর বিশেষ যত্নবান হইতে হয়। মাস্কিত কণ্ঠের যত্ন কারিগরী তানেই প্রকাশ পায়। খেয়ালে কিম্বা টপ্পায় তান দেওয়া সম্বন্ধে গায়কের স্বাধীনতা থাকিলেও, রাগটী প্রথমে জমাইয়া এক এক বারে তালের এক ফের কিম্বা দুই ফের পরিমাণে তান বিস্তার করিলেই অতি সুশ্রাব্য হয়; নতুবা তান ধরিয়া তালের বহু ফের অভিবাহিত করতঃ, সম হাতুড়াইয়া তান শেষ করা অতি নিকট প্রথা, ও তাহাতে গানও তত স্থূললিত হয় না। খুচরা তানেই গায়কের নৈপুণ্য ও সদভ্যাসের পরিচয় হয়; ইহা প্রায়ই সম হইতে উত্থাপন করিয়া; তালের দুই এক ফের পর্য্যন্ত বিস্তারিয়া, শেষে আস্থায়ীর মহাড়াটুকুর সহিত তান মিশাইয়া, প্রথম সমে শেষ করিতে হয়। দ্বিতীয়ভাগে গানের স্বরলিপিতে দুই একটী খেয়ালে ও টপ্পায় তান লিখিত হইয়াছে। সেতারাদি বাজ যন্ত্রের গতাঘাতে যে খুচরা তান দেওয়া যায়, তাহাকে ‘উপেজ’\* কহে।

**বাঁট :—**ইহা ঋপদ গানেই ব্যবহার হইয়া থাকে; ইহা বৃষ্ঠন শব্দের অপভ্রংশ। গানের স্বর-বিস্তার ছাড়িয়া, রাগের অন্তঃস্থ পরিচায়ক স্বর সহকারে গানের এক কলির তাবৎ কথাগুলি তালের প্রত্যেক মাত্রায় উচ্চারণ করাকে ‘বাঁট’ কহে। বাঁট এক প্রকার তান বটে, কিন্তু সকল প্রকার তানকে বাঁট কহা যায় না। তানে ও বাঁটে অনেক প্রভেদ; বাঁটে গানের এক এক কলির তাবৎ কথা ব্যবহার হয়; তানে প্রায় তাহা

\* ইহা সংস্কৃত উপ-র শব্দের অপভ্রংশ, অর্থাৎ বাহ্য বাহির হইতে জন্মিয়াছে। “বস্ত্রক্ষেত্র-  
শীলিকা” গ্রন্থকর্তা উপর্যুক্ত ‘যে পায়ত শব্দ বলিয়া বর্ণনা করিয়াছেন, তাহা-বিতর্কিত। এই  
গ্রন্থের ১ম সংস্করণের ৩০ পৃষ্ঠা, এবং ২য়টির ৩০ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য।

হয় না। সচরাচর, আক্ষরিক কথ্য লইয়াই বাট করা হয়। দ্বিতীয়ভাগে গানের স্বরলিপিতে দুই একটা ক্ষুদ্র বাট লিখিত হইয়াছে।

**বোল-বাণী:**—হিন্দুস্থানী গান শিখা করিতে হইলে কিঞ্চিৎ হিন্দী ও উর্দু ভাষা শিখা করতঃ, তত্ত্বভাষার দুই এক খানি পুস্তক পাঠ করা উচিত, নতুবা প্রকৃত হিন্দী উচ্চারণ সুশাধ্য হয় না। আর তাহা না হইলেও হিন্দী গান অভিশয় কদর্য্য শুনায। ইদানী অনেক বাঙ্গালী হিন্দী গান গাইতে শিখিয়াছেন বটে, কিন্তু বোল-বাণীর দোষে প্রায়ই তাহাদের পরিভ্রম বুঝা যায়। যে সকল বাঙ্গালী হিন্দুস্থান হইতে গান শিখা করিয়া আইসেন, তাহাদের হিন্দী না পড়িলেও চলে; কেননা হিন্দুস্থানে কিছু দিন থাকিলে সর্বদা তত্ত্বতা লোকদিগের সহিত কথোপকথনে তাহাদের জাতীয় উচ্চারণ অভ্যস্ত হইয়া যায়। ইউরোপে ইতালীয় সংগীত সৰ্ব্ব শ্রেষ্ঠ; এইহেতু ইউরোপস্থ সকল দেশের লোকেই সংগীতের জন্য কিঞ্চিৎ ইতালীয় ভাষা শিখা করিয়া থাকে। সেইরূপ ভারতের ইতালী হিন্দুস্থান; অতএব হিন্দী ভাষার নিয়ম কিঞ্চিৎ অবগত না হইলে, হিন্দুস্থানী সংগীত কখনই সম্যগায়ত্ত্ব হইবে না। সকল শিক্ষার্থীরই ঐ উপদেশ স্মরণ রাখা উচিত। অধুনা অনেকেই নাগরী অক্ষর জানেন; তাহার অনায়াসেই হিন্দী পুস্তক পড়িতে পারেন। কিন্তু প্রথমতঃ কোন হিন্দুস্থানী লোকের নিকট পাঠাভ্যাস করা উচিত। বাহাদুর উর্দু অক্ষর অভ্যাস করা বিরক্তিকর হইবে, তাহারো রোমান্ অক্ষরে উর্দু ভাষার পুস্তক পড়িতে পারেন; তাহা অতি সহজ ও চমৎকার।

**স্বর-সাধন:**—দ্বিতীয়ভাগে সাধন প্রণালীতে স্বরলিপির নীচে স্বরের প্রত্যেক নাম হিন্দী উচ্চারণানুসারে আ-কার এ-কার দ্বিগ্না লিখিত হইয়াছে: যথা,—সা রে গা মা, ইত্যাদি; সাধনার সময় উহা তক্রপই উচ্চারণ করিতে হইবে। বঙ্গভাষায় অ-কার যেভাবে উচ্চারিত হয়, তাহাতে সুখ ও কষ্ট যথেষ্ট প্রসারিত না হওয়াতে, স্বরোচ্চারণ তত পরিষ্কার ও স্থূলভিত হয় না। এইজন্যই, বাহাদুর হিন্দুস্থান হইতে হিন্দী গান উত্তমরূপে অভ্যাস করিয়া আইসেন, তাহার বলেন যে, বাঙ্গাল ভাষায় গান হিন্দীর ন্যায় মিষ্ট হয় না। একথা নিতান্ত অসঙ্গত নহে। বাঙ্গালার স্বর সকল বোজা; হিন্দীর স্বর সকল খোলা। বিশেষ বাঙ্গাল ভাষায় লঘু গুরুর বিচার না থাকাতে, উহা অধি শূন্য হইয়া নিতান্ত নিম্নে ও একধেয়ে হইয়া পড়িয়াছে; এবং অন্যান্য অতার প্রযুক্ত হিন্দীর ন্যায় বঙ্গভাষায় উচ্চারণে বিচিক্রতা নাই। এই হেতু উহা সংগীত কার্যে হিন্দীর তায় বিচিক্রতা উপপাদনে অক্ষম।

খেয়াল ও রূপকীয় সুরে, কীৰ্ত্তন-বিষয়ক ব্যতীত, অত্যন্ত উত্তম বিষয়ক বাঙ্গালী গান নাই বলিলেই হয়; এই একটা আমাদের বৃহৎ অভাব রহিয়াছে। এইজন্য এতদিনেও খেয়াল রূপক বাঙ্গালীর জাতীয় সংগীত হইতে পারে নাই। অতএব আমাদের বাঙ্গালী কবি ও বাঙ্গালী কালারং, উভয়ে একজ হইয়া, ঐ সকল সুরে সৰ্বদা ব্যবহার্য্য নানা বিষয়ে উত্তমোত্তম বাঙ্গালী গীত রচনা করা উচিত; তাহা হইলে ঐ সকল সুরের প্রতি সৰ্বসাধারণের আস্থা ও প্রসূতি হইয়া, শীঘ্রই দেশের বিস্তৃত সংগীত জ্ঞানের বিস্তার-নিবন্ধন জাতীয় সভ্যতার উন্নতি হইবে \*। ইংলণ্ডে যেরূপ ইতালীয়, ফরাসীয় ও জার্মানীয় গীত সকল ইংরাজী ভাষায় অমুবাদ করতঃ, উহা জাতীয় গানের তুল্য করিয়া লইয়াছে, আমরাও সেইরূপ হিন্দী গীত সকল বাঙ্গালীতে অমুবাদ করিয়া লইতে পারিলে শীঘ্রই কাৰ্য্য সমাধা হইতে পারিত; কিন্তু দুঃখের বিষয় এই, যে তাহা হওয়া অসম্ভব। হিন্দুস্থানী সংগীত নিরক্ষর লোকের হস্তে পড়িতে, হিন্দী গীতের ভাষার প্রায়ই লোপ পাইয়াছে; আরও হিন্দী গীতের রচনা প্রায় নিরুপ্ত; তাহাতে কবির অতি অল্প, এবং গীতের বর্ণিত বিষয় সকলও শিক্ষিত লোকের কচির উপযোগী নহে। হিন্দী গান শিক্ষা করিতে ও শুনিতে যে লোকের নীরস বোধ হয়, তাহারও কারণ এই, যে কেবল সুরই শুনিতে ও শিক্ষা করিতে হয়; গানের কথার মজা কিছুই পাওয়া যায় না। সুরের জন্ত কতকগুলি নিরর্থক শব্দ মুখস্থ করা দাম্পত্য অধ্যয়নের কাৰ্য্য নহে। বিখ্যাত হিন্দী কবি তুলসীদাস কৃত যে সকল জাতীয় চমৎকার কীৰ্ত্তন আছে, কালক্রমে তাহা 'ভজন' বলিয়া ব্যবহার করেন না; ভজন ভিয়ারী, বৈকুণ্ঠের গৌর বস্ত্র হওয়াতে, কালক্রমের নিকট তাহা হয় পদার্থ।

রাগ-রাগিণীযুক্ত রূপক, খেয়াল ও টপ্পা বাঙ্গালীর জাতীয় গান নহে; উহা হিন্দুস্থানের আমদানী, সুতরাং উহা বাঙ্গালীর পক্ষে নূতন। এই হেতু বাঙ্গালী বহু পরিশ্রম করিয়াও একজন হিন্দুস্থানীর ন্যায় খেয়াল, রূপক উৎরাইতে পারেন না। বঙ্গদেশের জাতীয় গান—কীৰ্ত্তন ও কবি; পাটালী কবিরই প্রকার ভেদ। বহুকাল হইতে অন্বদেশে কীৰ্ত্তন ও কবির চর্চা হইতেছে। পূর্বে বাঙ্গালীর যে সকল জাতীয়, গ্রাম্য সুর ছিল, তাহা লইয়াই প্রথম কীৰ্ত্তন ও কবির সৃষ্টি হয়। পরে ক্রমে বহু আলোচনা বশতঃ উহাতে বাহির হইতে নূতন নূতন সুর সন্নিবেশিত হইয়াছে। এই কীৰ্ত্তন

\* দুঃখের বিষয় এই, যে এইখানে (কেচবিহারে) উত্তম কবি কেহ নাই; তাহা হইলে আরও ঐ প্রকার বহু বাকীজা গান রচনা করাইয়া, তাহাতে খেয়াল ও রূপককে অন্তর্ভুক্ত করিয়া এই গ্রন্থে প্রকাশ করিতাম।



ত কবির কবর লিখাই গ্রন্থের যাত্রার স্রষ্টা রস। হিন্দুস্থান বাজা মাই ;  
তাহার রাসধারী যাত্রা এতপ নহে। রাগ-রাগিনীযুক্ত ওস্তাদী গান শিকার  
জগৎশরণেই এই গ্রন্থ প্রস্তুত হইতেছে, অতএব ইহাচত বঙ্গদেশীয় সঙ্গীত  
সম্বন্ধে আর অধিক বর্ণনামাত্র কালিলাস।

## ১১শ পরিচ্ছেদ :—সঙ্গীতদ্বারা রসের উদ্দীপনা।

মানব কল্পনা সত্ত্ব কোন সামগ্রীর, যদি এতপ গুণ থাকে, যে তাহা  
ধেরিলে, তনিলে, কিবা পাঠ করিলে মনোবিকার উৎপন্ন হয়, তবে তাহাকে  
'রস' কহে। রসোদ্দীপনার মূল রস্তু স্বভাবানুকরণ, যাহা হইতে কাব্য  
জন্ম, তৎপ (ভাবার্থ) ও সঙ্গীত, এই চারি বিচার উৎপত্তি। ইহাদের দ্বারা  
এক প্রকার রসের অবতারণা হয়, এমন আর কিছুতেই হয় না। এইজন্য  
ইউরোপীয় পঞ্জিভেদে এই চারিটি বিচারকে 'আলঙ্কারিক কলা' (কাইন আর্টস),  
অথবা অমুকরণ কলা নাম দিয়াছেন। বস্তুতঃ এই চারিটি বিচারই সমান  
উদ্দেশ্য, সেই উদ্দেশ্য স্বভাব বর্ণন। কথার দ্বারা স্বভাবের অনুকরণ করা  
কাব্যের কার্য, গদ্য দ্বারা স্বভাবের অনুকরণ—চিত্রের কার্য; গঠন ও আকৃতি দ্বারা  
স্বভাবের অনুকরণ—তৎপের কার্য; সেইরূপ সুরের দ্বারা স্বভাবের অনুকরণ করা  
সঙ্গীতের কার্য। কেবল মানব মনের ভাব ও আবেগ বর্ণনা করাই সঙ্গীতের

\* বিজয়দাস মুদ্রিত 'স্বক্কেতলীপিকার' ২০৩ পৃষ্ঠার রসের মেরুপ ব্যাখ্যা করা হইয়াছে, তাহা  
নিম্নে অঙ্কনমূল; কেমনা ভাষাতে লিখিত হইয়াছে যে, কাব্য অথবা সঙ্গীত গ্রন্থে অন্তর্ভরণে  
যে নির্দিষ্ট আনন্দের হয়, তাহাকে 'রস' কহে। তবে কাব্য ও সঙ্গীত গ্রন্থে যদি ভয় বা  
ক্লেশের উদয় হয়, তাহাকে কি রস বলা যাইবে না? অবশ্যই বাইবে, চিত্তের যে কোন প্রকার  
ক্লেশের উপদ্রব হইলেই তাহাকে রস বলা যাইবে। তৎপরে ঐ গ্রন্থের ঐ পৃষ্ঠার আভ্যন্তরীণ অনন্তত  
কথা নির্দিষ্ট হইত হয়; অর্থাৎ—'নারিক, নারিক, চন্দ্র, চন্দন, কোকিল-কুজিত, অন্নর বজ্রাধি কার্য  
সমুদ্রের কাব্য রসের উদয় হয়, সঙ্গীত-রস মেরুপ নহে, বরং দুইটা ভাগ ও গণ্যবিভে এই রস  
সত্ত্ব হইয়া থাকে।' নারিক, নারিক, চন্দ্র, চন্দন, প্রভৃতি কাব্যের বর্ণনীর বিষয় বাটে; কিন্তু চন্দ্র,  
কুজের নারিক বর্ণনা থাকিলেই যে, কাব্যে রসের আধিক্য হয় এমন নহে। এমন  
একটি বাক্য আছে, বাক্যে নারিক, নারিক, চন্দ্র, চন্দন, কোকিল-কুজ, বসন্ত সমীরণ প্রভৃতির  
বর্ণনা; কিন্তু তাহাতে প্রকৃত রস মাত্র নাই। সেইরূপ সুর, ভাস, গদ্য প্রভৃতি সঙ্গীত-সঙ্গীত  
কর বাটে, কিন্তু ঐ সকলের বর্ণনামাত্রই যে, সঙ্গীতে রসের উদয় হয়, তাহা নহে; যেহেতু—  
অনেক নারিকের গানে কিছুই রস থাকে না। এ বিষয় ক্রমে বিস্তারিত রূপে বিবৃত হইতেছে।

এক মাত্র কাঁধে নহে; বাহ্য কণ্ঠের সমুদয় কণ্ঠকাঁধে সংশ্লিষ্টের  
সংশ্লিষ্ট।

মহাশয়ের প্রত্যেক মনোভাব ব্যক্ত করার বিভিন্ন স্বর আছে ; তাহা সামান্য ব্যক্তিও ব্যবহার হয় : যেমন শোকের স্বর এক প্রকার, আনন্দের স্বর আর এক প্রকার, ইত্যাদি। ক্রোধ, প্রেম, মেহ, উৎসাহ, ভয়, উন্নাদ প্রকৃতি ব্যবতীয় চিত্তবিকারের স্বর বিভিন্ন প্রকার। কবিতা কাব্যে যে শব্দার, হস্ত, কল্প, বীর, রৌদ্র ভয়ানক বিভৎস, অদ্ভুত ও শাস্ত, এই নয় প্রকার রস ব্যবহার করেন, তাহাদের প্রত্যেকের স্বর আছে ; কণ্ঠভঙ্গীতে সেই স্বর উচ্চারিত হইয়া রসের আবির্ভাব হইয়া থাকে। সেই কণ্ঠভঙ্গী কিরূপে হয়, তাহা প্রকাশ করাই সংগীতের কার্য। আমাদের একজন অতি প্রাজ্ঞ ও চিন্তাশীল লেখক বলিয়াছেন যে, “যেমন সকল বস্তুই উৎকর্ষের একটা চরম সীমা আছে, শব্দেরও তরুণ। কবলের কথা মিষ্ট লাগে ; যুবতীর কণ্ঠস্বর মুগ্ধকর ; বস্তার স্বরভঙ্গীই বক্তৃতার সার। বক্তৃতা শুনিয়া যত ভাল লাগে, পাঠ করিয়া তত ভাল লাগে না, কেননা সে স্বরভঙ্গী নাই। যে কথা সহজে বলিলে তাহাতে কোন রস পাওয়া যায় না রসিকের কণ্ঠভঙ্গীতে তাহা অত্যন্ত সরস হয়। কখন কখন একটা মাত্র সামান্য কথায় এত শোক, এত প্রেম, বা এত আনন্দ ব্যক্ত হইতে শুনা গিয়াছে যে, শোক বা প্রেম বা আনন্দ জানাইবার প্রস্তরচিত্ত স্বার্থ বক্তৃতায় তাহার শতাংশ পাওয়া যায় না। কিসে এরূপ হয়? কণ্ঠভঙ্গীর শুধে সেই কণ্ঠভঙ্গীর অবশ্য একটা চরমোৎকর্ষ আছে। সে চরমোৎকর্ষ অত্যন্ত সুধকর হইবে, তাহাতে সন্দেহ কি? কেননা সামান্য কণ্ঠভঙ্গীতেও মনকে চঞ্চল করে। কণ্ঠভঙ্গীর সেই চরমোৎকর্ষই সংগীত।”

যে গানে শ্রোতা যত্নমুক্তবৎ না হয়, তাহাকে বিকৃত বসন্ত বলা যাইতে পারে না। অনেকেই গান করেন; এবং সে গানে রাগ, তাল, যান, গমক, সকলই ঠিক থাকে; তথাপি শ্রোতার ভাল লাগে না। সেই গানে কিছুই কিছু অভাব আছে। সেই অভাব যে কি, তাহা না জানিয়া গায়ক শ্রোতারই শোষ দিয়া বলেন যে, তাহার কিছুই বোঝে না। সেই অভাব রসহীনতা; ঐ গানে কোন রসের অবির্ভাব হয় নাই, সেই জন্য শ্রোতার ভাল লাগে নাই।

একশে দেখা দাঁড়ক কি উপায়ে অর্ধহীন অব্যক্ত হ্রদ দ্বারা নানাবিধ  
রসের অবতারণা করা যায়। বরপ্রাথমিক ব্যাবলির সহিত অনেক সময়ই

উদ্ধার হয়। এই সবকিছু না থাকিলে সারগম দ্বারা চিত্তবিকারাদি ব্যক্ত করা সম্ভব হইত না। যে সকল সুর কোন এক ধরনের অঙ্গগত, তাহাদিগকে “প্রাথমিক” বলা যায়। সুর ধরজাঙ্গগত না হইলে যে সে সুরের সহিত অনেক সবকিছু হয় না। সেই সবকিছু কি প্রকার, তাহা নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে।

### প্রাথমিক সুরের সহিত অনেকের সম্বন্ধ \*।

৮ ধরজ — সা — অচল বা বিশ্রামদায়ক সুর।

(উচ্চ সম-প্রকৃতিক)

৭ নিষাদ — নি — তীক্ষ্ণ বা প্রদর্শক সুর।

৬ ধৈবত — ধ — কাঁড়নে বা শোকসূচক সুর।

৫ পঞ্চম — প — জম্‌কাল বা গরিকার সুর।

৪ মধ্যম — ম — নিরাশ বা ভয়সূচক সুর।

৩ গান্ধার — গ — ধীর বা শান্তিপ্রদ সুর।

২ রিখব — রি — আশাস বা উৎসাহসূচক সুর।

১ ধরজ — সা — অচল বা বিশ্রামদায়ক সুর।

সুর সমূহের এই সকল প্রকৃতি সা-এর সহিত উহাদের সম্পর্কের উপরই নির্ভর। অতএব প্রতিবারে সা-এর পর ধীরে ধীরে রি গ ম প্রকৃতি উচ্চারণ করিলে এই সকল ভাব মনে উদয় হয়। সুর সমূহের এই সকল প্রকৃতি ভাল করিয়া প্রণিধান পূর্বক স্বর-সাধন করিলে স্বরায় স্বরজ্ঞান জন্মে। নি যে তীক্ষ্ণ অর্থাৎ কড়া সুর, তাহা সহজেই প্রতীয়মান হইবে; উহাকে ‘প্রদর্শক’

\* প্রাথমিক সুরের সহিত মানব মনের সম্বন্ধ নিরূপণ করা তত সহজ কার্য নহে : ভজ্ঞান সমূহ অভিনিবেশ, স্মৃতি ও সতর্কতার প্রয়োজন। দ্যু দে বের্নার্ডেল, ডাক্তার কল্‌কট্ট, ডাক্তার জাইস্, জন কাইবেন, প্রভৃতি ইউরোপের বিখ্যাত সঙ্গীতবেত্তাদিগের সিদ্ধান্তকৃত মতানুসারে এই সম্বন্ধ নিরূপণ করা হইয়াছে।

বলার তাৎপর্য এই, যে উহা সর্বদা সা-কে খুঁজিয়া বেড়ায় ও দেখায়; অর্থাৎ নি-এর পর স্বতঃই সা উচ্চারণ করিতে ইচ্ছা হয়, নতুবা আক্ষেপ থাকিয়া যায়। | সঃ— | গঃ ম | পঃ— | নঃ— | এই তানটী গাইলেই ঐ সত্য উপলব্ধি হইবে।

গ্রামিক সুরের যে যে প্রকৃতি উপরে দেখান হইল, তাহা কেহ কেহ সহসা বিশ্বাস নাও করিতে পারেন; কারণ ভারতের আধুনিক সংগীতবিদগণের মধ্যে অতি অল্প লোকেই সুরের ঐ প্রকার রস-ব্যক্তি গুণের পর্যালোচনা করিয়াছেন। কিন্তু ঐ বিষয়ে প্রাচীন সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থকারগণের অমনোযোগ ছিল না, তাহা তাঁহাদের গ্রন্থে দৃষ্ট হয়। সংগীত-রত্নাকরের ষট্‌পঞ্চাশত্তম শ্লোকে\* লিখিত আছে,—সা ও রি বীর, অভূত, ও রোদ্র রস ব্যঞ্জক; ধ বীভৎস ও ভয়ানক; গ ও নি করুণ; এবং ম ও প হাস্য ও শৃঙ্খার রস ব্যঞ্জক সুর। পরন্তু ইহা পূর্বোক্ত মতের সহিত ঐক্য হয় না। সংগীত-রত্নাকর কর্তা যেরূপ এক একটী সুরের রস নিরূপণ করিয়াছেন, তাহা যুক্তি ও স্বভাব সঙ্গত নহে; কারণ দুই সুরের কমে, এক সুরে কোন ভাব ব্যক্ত হয় না, সুতরাং অর্থও হয় না; অর্থ ব্যতীত রসেরও নিশ্চয়তা হইতে পারে না। এইজন্যই আমি ‘গ্রামিক সুর’ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছি, অর্থাৎ সা যে সকল সুরের নিয়ন্তা। খরজের ঐ সম্পর্ক ব্যতীত অন্যান্য সুর স্ব স্ব প্রধান; তাহারাও এক এক খরজের রূপ ধারণ করিতে পারে। যাহা হউক প্রাচীন; মতের সহিত আধুনিক মতের ঐক্য হওয়া আশা করা যায় না; কেননা পেকালের স্বর-গ্রাম আর এক প্রকার ছিল; আরও বিভিন্ন সংস্কৃত গ্রন্থকারের মতও একরূপ নহে †।

সুরের পূর্ব প্রকাশিত মানসিক লব্ধির প্রমাণ স্বরূপ কএকটী দৃষ্টান্ত প্রদত্ত হইতেছে। | সঃ— | ধঃ ম | সঃ— | এই তানের শেষ সুরটী কেমন উৎসাহজনক, আক্ষেপ রহিত, ও নির্ভীক। ঐ শেষ সুরটির ওজোন টিক রাখিয়া, উহার পূর্ববর্তী সুরগুলি পরিবর্তন করিলে ভিন্ন খরজের সম্পর্ক বশতঃ উহার প্রকৃতিরও পরিবর্তন হয়; যথা— | পঃ— | নঃ র' | সঃ— | এক্ষণে এই শেষ সা সুরটী কেমন আতঙ্ক ও ভয়ের ভাব প্রকাশ করিতেছে।

\* “স রী বীরেভূতে রোদ্রে ধো বীভৎসে ভয়ানকে।

কাধৌ গ-নী ভু করুণে হাস্য শৃঙ্খারয়োঃ পৌ।”

† যথা—“স-কৌ হাস্তে চ শৃঙ্খরে ঘরৌ তাতাং তথা ধ-নী।

পৌ বীভৎসে তথা নৈস্তে ভয়ানক রসে ভবেৎ।

রসে শৃঙ্খরকে রিঃ তাপ্পাঝারৌ হাস্তকে পুনঃ ॥” সঙ্গীত পারিজাত।

ইচ্ছা প্রথম উদাহরণে ব্যক্তবিক— । নঃ— । পঃ স । পঃ— । ও দ্বিতীয়ে । নঃ— । পঃ প । মঃ— । এই দুই তর্কই নিশ্চয় হইয়াছে। অতএব ধরন্ড ভেদে একই ওজনের স্বর একবার প, একবার ম হওয়াতে, তাহার সাংগীতিক প্রকৃতির, এবং মানসিক ফলেরও প্রভেদ হইতেছে। । নঃ— । পঃ স । নঃ স । রঃ—এই তানে রি-এর উৎসাহদায়িনী প্রকৃতি বুঝা যাইবে। পঃ প । মঃ— । নঃ— । ধঃ—এই তানে ধ-এর চুঃখ ও রোদন প্রকাশ পাইতেছে। । সঃ রঃ গঃ ম । পঃ— । মঃ— । পঃ—এই তানে গ-এর লাভিদায়িনী প্রকৃতি স্বর প্রতীয়মান হইতেছে। গ্রামিক স্বরের স্ব স্ব প্রকৃতি ইহা।

আবার এক স্বরের আশে পাশে ভিন্ন ভিন্ন স্বর থাকিলে, তাহার প্রকৃতির ব্যতিক্রম হয়, কেননা তাহাতে স্বরের পরস্পর সঙ্ঘর্ষের পরিবর্তন হয়; যেমন কোন একটা রং-এর চারিদিকে একবার এক রং দিলে এক অর্থ, আর এক রং দিলে অন্য অর্থ হয়; রং পরিবর্তনে যেমন অর্থের পরিবর্তন হয়, স্বরেরও তদ্রূপ। স্বরের ওজনের ও রূপের তারতম্যে, দ্রুত উচ্চারণে, ও উচ্চারণ-ভঙ্গীর ইত্যর বিশেষে স্বরের প্রকৃতির ব্যতিক্রম হয় বটে; কিন্তু স্বরকে সম্পর্ক নিবন্ধন স্বর সকল যে প্রকার মানসিক ফলোৎপাদনের ক্ষমতা ধারণ করে, তাহাই উপরে বিতর্কিত হইল।

স্বর-প্রবীণ আনোহণ গতি দ্বারা আবেগ ও উৎসাহের বুদ্ধি প্রকাশ পায়; এবং অবরোহণ গতি দ্বারা তর্ষিপন্ন ভাব প্রকাশিত হইয়া থাকে। সাধারণত একটা স্বর কদাইয়া, তাহা হইতে উচ্চ এক বা দুই পূর্ণস্বর ব্যবহৃত হইবার কারণে আনন্দ উৎসাহ, তেজ, প্রভৃতি ভাবের উদয় হয়। তাহা হইতে অস্বস্তি কিবা বেক অস্তর ব্যবধানে স্বর চড়িলে শোক, নিরাশ, দুর্বলতা, প্রভৃতি ভাবের সমাবেশ হয়; ক্রন্দন জনিতে এবং হীনতাসূক্ত যাক্ষার স্বরে সচরাচর ঐ প্রকার স্বরই প্রাপ্ত হওয়া যায়। স্বর সকল প্রথমে সবলে উচ্চারণ করিয়া পরে হ্রস্ব করিলে, উৎসাহাত্মক রসের আবির্ভাব হয়; এবং তর্ষিপন্ন কার্যে অর্থাৎ হ্রস্ব আরম্ভ করিয়া ক্রমে বল প্রয়োগ করিলে, হতাশ, দুঃ, কণ, প্রভৃতি ভাব প্রকাশ পায়। স্বর সকল আশ্ ও মিড় বিহীনে গৃথক গৃথক পট পট করিয়া গাইলে, উৎসাহ, তেজ, ও বীর্য-বাহার আবির্ভাব হয়; এবং তাহাদিগকে আশ্ ও মিড় যুক্ত করিয়া গাইলে তর্ষিপন্ন রসের অর্থাৎ নিরাশা, দৌর্বল্য, ও শোক ছঃখাদি ভাবের উদয় হইয়া থাকে স্বর-কল্পন ও গিটকারী শৃঙ্গার ও কল্পন রস-বাহক,— রোদনের সময় কণ কল্পিত হইয়া গুলন স্বর হয়, এবং তর পাইলেও স্বর

কল্পিত হয়। কল্পন ও গিটকারীযুক্ত স্বর প্রেম, জ্ঞাপনের উপযোগী, একেমন কল্পনার উদ্বেক ভিন্ন প্রেম উৎপন্ন হয় না। স্বর সকল সীমাস্বর ব্যবহৃত হইয়া প্রব গতিতে উচ্চারিত হইলে, আনন্দ, উৎসাহাদি তাৎপর্যক হয়।

হিন্দু সঙ্গীতের ব্যবসায়ী ওস্তাদগণ প্রায়ই নিরক্ষর; সুতরাং গানের কথার ভাবার্থের প্রতি তাঁহাদের যথোচিত উপলব্ধি না থাকিতে, শ্রীতের কবিত্বের প্রতি তাঁহাদের আস্থা নাই; এবং সেইজন্য কথার ভাবার্থানুসারে যথাযোগ্য রসের অবতারণা সম্বন্ধে তাঁহাদের অজ্ঞানবশ নাই। বস্তুতঃ এই বিষয় সম্যক্ প্রাধান্য করিতে মার্জিত বুদ্ধি ও রুচির প্রয়োজন। রাগ-রাগিণী, ও তাল লয় বিস্তৃত হইল কি না, কেবল সেই বিষয়ে ওস্তাদেরা অধিক মনযোগী হওয়াতে, হিন্দুস্থানী গানের ভাবার্থ লোপ পাইয়াছে; ইহা পূর্বে পরিচ্ছেদে বলিয়াছি। এই হেতু ওস্তাদীগানে যথা-রস-সম্বন্ধ করিয়া গান করার রীতি উঠিয়া গিয়াছে। ইহা যে যথেষ্ট আক্ষেপের বিষয়, তাহা কে না স্বীকার করিবে? যেখানে যে রসের প্রয়োজন, তাহার অবতারণা পূর্বক শ্রোতার মনে সেইরূপ ভাবোদ্দীপনের চেষ্টা না পাইয়া, ওস্তাদগণ সর্বদা হুঃসাধ্য কর্তব্যপূর্ণ গলাবাজী-দ্বারাই লোকের মনোবর্ষণ করার চেষ্টা করেন। ইহাতে তাঁহাদের পরিশ্রম বৃথা যায়, ও অভীপ্সিত ফল লাভও হয় না। সমজ্ঞদার লোক ব্যতীত অপর সাধারণে যে কালাবৃত্তী গানের প্রতি অনাস্থা প্রকাশ করে, তাহারও মূল কারণ ঐ। বাস্তবিক সংগীতালোচনার এই কুরীতি সর্বত্র প্রচলিত। ইহা যে আমাদের জাতীয় নিকট রুচির পরিচয় দিতেছে, তাহার নশ্ব নাই। শ্রোতৃবর্গের রুচি উন্নত হইলে, ব্যবসায়ী ওস্তাদেরাও তদনুসারিণী শিক্ষা ও সাধনা অবলম্বন করিতে বাধ্য হন। অভাব বাহাতে ঐ রুচির উৎকর্ষবিধান হয়, তজ্জন্য আমাদের কৃতবিদ্য ভ্রম সমাজের বিশেষ যত্নবান হওয়া উচিত। বিস্তৃত সঙ্গীত-জ্ঞানাভাবে লোকের সঙ্গীত বিষয়ে কুসংস্কার অনেক; এবং সেইজন্য সঙ্গীত ব্যবসায়ী ওস্তাদেরাও বাহা ইচ্ছা তাহাই করিয়া থাকেন।

অনেকের একপ সংস্কার যে, যে সঙ্গীত শ্রবণে নিম্নাঙ্কশ হয়, তাহাই তাঁহাদের মতে উৎকৃষ্ট; ইহা এক মহা ভ্রান্তি। বিচিহ্নতাহীন একঘেয়ে সঙ্গীত শুনিলেই নিম্না আইসে। যে সঙ্গীতে ক্ষণে ক্ষণে নূতন নূতন কর্তব্য, ও তান, ও তৎসংবিত্ত নূতন নূতন রসের আবির্ভাব হয়, তাহা শুনিলে উজ্জ্বলিত, অথবা নির্জীব ব্যক্তিও জাগ্রত ও সজীব হয়। তাদ্বারা ও সেতার বাস্ত পাঁচ সাত মিনিট শুনিলে, অনেকের, বিশেষতঃ বালকদিগের, নিম্না আইসে, ইহা প্রায়ই দেখা গিয়াছে। তাহার কারণ একঘেয়ে শব্দ।

তাহারার বাত একঘেয়ে, সকলেই জানেন; সেতারের নাগকী তার ব্যতীত অস্ত্র তার একঘেয়ে রূপে ধনিত হয়। রাত্রে শয়ন সময়ে সে। সে। করিয়া বৃষ্টি পড়িতে থাকিলে, শীতাই নিদ্রা আইসে; কোন সুরে 'আর আর' করিয়া শিশুগণকে নিদ্রাভিভূত করা হয়; এ সমস্তেরই কারণ একঘেয়ে শব্দ। একঘেয়ে শব্দ শুনিতে শুনিতে স্বভাব বিরক্ত হইয়া যায়, এবং সেই হেতু স্বাধু সকল শীতাই ক্লান্ত হওয়াতে নিদ্রা উপস্থিত হয়।

কেবল প্রবেশজিহ্বের তৃপ্তি সাধন করাই সঙ্গীতবিচার মূখ্য উদ্দেশ্য হওয়া উচিত নহে। সঙ্গীত দ্বারা যাহাতে মানসিক স্বথ সম্পাদিত হয়, তাহাই করা উচিত। চিত্তবিকার ঘটাইয়া, মনের আবেগ উচ্ছলিত করতঃ শ্রোতাকে মুগ্ধ করাই সঙ্গীতের শ্রেষ্ঠ ব্যবহার। স্বর-বিন্যাস দ্বারা চিত্তবিকারাদি বর্ণনা করা কঠিন কার্য হইলেও, উহাই সংগীতের জ্ঞাত্য ব্যবহার। আমাদের জাতীয় পছন্দ ও রুচির হীনাবস্থা জন্ত, সকল বিষয়েরই সমান দুর্দ্ধা দৃষ্ট হইয়া থাকে। যিনি সাহিত্য রচনা করিবেন, তিনি আপাদ মস্তক অল্প-প্রাসবিশিষ্ট কঠিন কঠিন সংস্কৃত শব্দ বড় বড় সমাসে যোজনা করিয়া লিখিবেন; চিত্রকর ছবিতে রক্ত, পীত, নীল, হরিৎ প্রভৃতি উজ্জল বর্ণ সকল ব্যবহার করিয়া নয়ন ঝলসাইবেন; যিনি মূল্যবান পরিচ্ছদ পরিবেন, তিনি এক থান কিংকণই গায়ে জড়াইবেন; দ্রুত ও মসলা ব্যতীত বাজান উপদেশ হয় না, অতএব সকের বাজনে এত দ্রুত ও মসলা দেওয়া হইবে, যে, এক জনের ঝাঙ্ক পাঁচ জনেও খাইয়া ফুরাইতে পারিবে না। আমাদের সংগীতেও সেইরূপ 'ক্লেকার': কম্পন, মিড়, গিটকারী এই সকল সংগীতের অলঙ্কার; অতএব গায়ক গানের আপাদ মস্তক ঐ সকল অলঙ্কারে আচ্ছন্ন করিয়া, নিজের সাধনার ও কর্তব্যশক্তির আতিশয়া দেখান। অধুনা লেখা পড়ার উন্নতির সহিত অনেক বিষয়ে লোকের রুচি স্থপথে নীত হইতেছে। কিন্তু সংগীত বিষয়ে এখনও লোকের সুরুর উদয় হয় নাই; ইহার কারণ কৃতবিদ্য নোবদিগের মধ্যে সংগীত চর্চার অভাব।

অস্বচ্ছন্দ্য কোন কোন সংগীতবিৎ লোকের এরূপ বিশ্বাস যে, রাগ-রাগিণীদ্বারা মানবীয় চিত্ত-বিকার সকল যথোচিতরূপে বর্ণিত হয়। এই সংস্কারে, সম্পূর্ণ না ইউক, কতক ভ্রান্তি লক্ষিত হয়; কেননা অধুনা রাগ রাগিণী-গণ যে মূর্তি ধারণ করিয়াছে, তাহাতে তাহাদের সকল প্রকার রসোদ্বাপনা শক্তি লোপ পাইয়াছে। প্রাচীন সংগীত-প্রস্কারগণ কৃতবিদ্য পণ্ডিত লোক ছিলেন। তাহারা জানিতেন যে, কাব্যে যে রূপ রসের অবতারণা প্রয়োজন, সংগীতেও তদ্রূপ; এইজন্য তাহারা গানের স্বর-বিন্যাস সঙ্গের

নাম 'রাগ' রাখিয়াছেন, অর্থাৎ স্বরদ্বারা মনের আবেগ ব্যক্ত হয়; এবং তাঁহারা এক এক রাগ এক এক রসে গাওয়ারও নিয়ম করিয়াছিলেন। কিন্তু হর সকল কি প্রকারে বিকৃত হইলে, কি অর্থ হয়—কি রস হয়, অগ্রে তাহার মীমাংসা না করিয়া, এমনিই রাগের রস নিরূপণ করিতে, তাঁহাদের মতও পরস্পর ঐক্য হয় নাই। যেমন—“নারদ সংহিতায়” বেলা-বলীকে বীর রস-ব্যঞ্জক বলিয়া বর্ণিত আছে; কিন্তু “সংগীত-দামোদরে” উহাকে করুণ রসের অন্তর্গত করা হইয়াছে। যাহা হউক প্রাচীন মত সকলের ঐক্যনৈক্যে অধুনা আমাদের কোন ক্ষতি বৃদ্ধি নাই, কারণ রাগ-রাগিণীগণের প্রাচীন মূর্তি এক্ষণে আর নাই; যেমন,—আধুনিক কালের তৈরবী করুণা রসের রাগিণী; কিন্তু পুরাকালে উহার যে মূর্তি ছিল, তদনুসারে উহা তখন হান্ত রসের উপযোগী ছিল\*। অধুনা ধ্রুপদ, ধোয়াল ও টপ্পা প্রভৃতি গান যে রীতিতে গাওয়ার প্রথা হইয়াছে, তাহাতে তাবৎ রাগই শৃঙ্খার ও করুণ রস-ব্যঞ্জক হইয়াছে। আমাদের সকল গানেই আক্ষেপ ও করুণার উদ্দীপন হয়; এবং গায়কদিগের চোঁচও তাই। বস্তুত আধুনিক ভারত সংগীত আধুনিক ভারতীয় লোকদিগের জাতীয় প্রকৃতির অনুরূপ। অনেক চিন্তাশীল বহুদর্শী লোকে বলেন, যে, কোন দেশীয় লোকের জাতীয় প্রকৃতি তাহাদের সংগীতেই জানা যায়; ইহা অতি সারবান ও যথার্থ কথা। হিন্দু জাতির অধঃপতনাবধি তাহাদের সে উৎসাহ নাই, সে তেজ নাই; সুতরাং আধুনিক হিন্দু সংগীতও তেজ-হীন ও উৎসাহহীন হইয়া গিয়াছে। বহুকাল হইতে বিদেশীয় রাজপুরুষ কর্তৃক সর্বদা প্রসীড়ন জ্ঞাত হিন্দুদিগের জাতীয় ক্ষুণ্ণতা না থাকাতে, তাহাদের করুণ রসোদ্দীপক সংগীতই অধিক ভাল লাগে। মুসলমান নবাব শ্রাদ্দসারা যদিও হিন্দু সংগীতের যথেষ্ট চর্চা করিতেন, কিন্তু তাঁহাদের বিলাস প্রিয়তার আধিক্যে সংগীতেও সেই প্রকৃতিতে পরিণত হইয়াছে। আর এক কথা এই যে, মুসলমানদিগের প্রধান উৎসবাদি শোক-মূলক হওয়াতে, তাহাদেরও শোকোদ্দীপক সংগীতের অধিক প্রয়োজন। এই সকল নানাকারণে হিন্দু সংগীতে অন্তান্ত রসোদ্দীপক করুণ রসের প্রাধান্যই অধিক।

“সংগীতসার” কর্তা ঐ গ্রন্থের ২০ পৃষ্ঠায় নট, সিদ্ধুড়া, বারোয়া, শঙ্করা, প্রভৃতি কএকটা রাগকে বীর-রসাপ্রাপ্ত বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন; কিন্তু

\* “খামসী মালসী চৈব তৈরবী যাববী ভবা।।

আনন্দাংশ ইতি জোক্তা গীয়েন্তে গাব কোবিন্দঃ ॥” সঙ্গীত-দামোদর।



বীজ-রূপের প্রকৃতি একরূপ, এই সকল রাগের প্রকৃতি আর একরূপ। এই সকল রাগের কি সেই ভেদবীতা আছে, যে তদ্বারা বীরদের অনুকরণ হইবে? উন্নতিতে যথেষ্ট করণ ভাব্য। গোষ্ঠীয়া বহুধা নট ও শিল্পকলা নামে হস্ত শিল্পবিদ বর্ণনা পাইরাছেন, এবং প্রাচীন কবিতা নটের ধারায় ইহাকে সাংগীতিক মূর্তি দিয়াছেন তাহাতেই তিনি উহাদিগকে বীর-রূপের রূপ বনে করিয়াছেন। পুরাকালে নট, শব্দমা, প্রকৃতির বীর মূর্তি থাকিতে পারে; কিন্তু এক্ষণে তাহা নাই। উহাদিগকে বীর রসোদ্দীপক করিতে হইলে, উহাদের প্রচলিত মূর্তি সম্পূর্ণ পরিবর্তন করিতে হয়। আরো গোষ্ঠীয়া বহুধা নটের, কল্যাণ, সাধনা, প্রকৃতিকে হস্ত রূপের রূপ কল্যাণ উল্লেখ করিয়াছেন; ইহাও কার্যত ঠিক নহে। বিদ্যাদি তত কার্যে সাহায্য কল্যাণ, প্রকৃতি রাগ ব্যবহৃত হওয়া দেশ প্রথা মাত্র; অতীত আনন্দ, হস্ত, কোতুক, প্রকৃতির মূর্তি বহুত; তাহা এই সকল রাগের আধুনিক প্রচলিত মূর্তিতে পরিণত হইয়াছে।

আমাদের দেশে নাট্য-সংগীত (*Dramatic Music*) নাই। যেমন কাব্যের চরমোৎকর্ষ নাটক, তেমনি সংগীতের চরমোৎকর্ষ নাট্য-সংগীত। হিন্দুধর্মে নাট্যকালিনের, কি বাজা নাই; সেইজন্য নাট্য-সংগীতের উৎপত্তি হয় নাই। ইহা নাট্যকালি অভিনয়ে, ও বাজার বিশেষ প্রয়োজনীয়। অতীত আমদেশে এই সকল কার্যে যে প্রকার সংগীত ব্যবহার হইতেছে, তাহা নাট্য-সংগীত নহে; যে সবই বৈঠকী সংগীত। নাট্য-সংগীত অতি কঠিন ব্যাপার; ইহাতে সুরের ও স্বভাবের সমীচীন অনুধাবন, ও সমস্ত ব্যাপ্তির প্রয়োজন। মানব মনের সমস্ত আবেগ, ও বাহ্য জগতের যে সকল শব্দময়ী ঘটনার সচিত্র রূপের কার্যের সমস্ত থাকে, তৎসমস্ত সুরে প্রকাশ পূর্বক, প্রোক্তার হবে স্রাস্তি উৎপাদন করা নাট্য-সংগীতের কার্য। ইউরোপে বর্তমান শতাব্দীর মধ্যে নাট্য-সংগীতের যথেষ্ট উন্নতি হইয়াছে; পূর্বে তত ছিল না। তথায় 'অপেরা' নামক অভিনয়ে যে প্রণালীর সংগীত ব্যবহৃত হয়, তাহাই প্রকৃত নাট্য-সংগীত। বাঙ্গালার অপেরার "বীড়িনাট্য" নাম দেওয়া হইয়াছে; কিন্তু অপেরার জার সাংগীতিক রচনা-কৌশল এখনও আমাদের সংগীত-বেতনিকের ধরনে আইনে নাই। কেননা কল্যাণ সাধিবে? শিল্প-শ্রম শিল্পের গায়ক ও তত্ববিদ বিদেশ নিকট নাট্য-সংগীত প্রদর্শনা করা যায় না। আমাদের বাজার এখন যে রূপের প্রয়োজন হইতেছে, তাহা গানের কথা আরাই সম্পাদিত হইতেছে; সুরে যে সকল রস বর্ণোচিত রূপে বর্ণিত হইতেছে না; সেইজন্য বাজা, ও গীতিনাট্যাদি সমস্ত কলোপহারক হয় না। পূর্বে কেবল গোবিন্দ অধিকারীর

যাজ্ঞর্য্য কতক নাট্য-সঙ্গীত ব্যবহৃত হইত; সেইজন্ত তাহা সৰ্বসাধারণের তুলিকর হইয়াছিল।

স্বর-রচকগণ গানের স্বর বসাইবার সময় তাহার ভাবার্থের প্রতি কখন মনোযোগ করেন না; এবং রাগ-রাগিণীর অবলম্বন ভিন্ন সঙ্গীতে স্বর বসাইবার প্রথা না থাকাতে, প্রায়ই গানে প্রয়োজনীয় রসের যথোচিত বিকাশ হয় না। পূৰ্বকাল হইতে এত প্রকার রাগ-রাগিণীর উদ্ভব হইয়াছে যে, অল্পসংখ্যক দ্বারা তাহাদের মধ্যে যাবতীয় মনোভাব প্রকাশক স্বর-বিস্তার পাওয়া যাইতে পারে, এ কথা কত দূর সম্ভব বলা যায় না। কিন্তু তাহা হইলেই বা কি? নূতন রচনা করার সময়, পুরাতন স্বর-বিস্তার যে রাগ-রাগিণী, তাহা অবলম্বন না করিলে যে দোষ হয়, ইহা কুসংস্কার ভিন্ন আর কি বলা যাইবে? হিন্দুস্থানী সঙ্গীতবিৎ কালাবৎগণের এই সংস্কার বন্ধমূল যে, রাগ-রাগিণী—পুরাতন স্বর-বিস্তার—ব্যতীত সঙ্গীত উদ্ভব হইতে পারে না; সেইজন্তই ওস্তাদী সঙ্গীতে রাগ-রাগিণী ছাড়া নূতনতর স্বর-যোজনা করার প্রথা নাই। আসল কথা এই যে, কালাবতী সঙ্গীত রচয়িতাগণের মধ্যে তেমন প্রতিভাসম্পন্ন স্বর-কবি কেহ জন্মান নাই, যিনি রাগ-রাগিণী ব্যতীত রস-ভাব পূর্ণ নূতনতর স্বর-যোজনা করিতে পারেন। প্রসিদ্ধ তানসেনও সেরূপ স্বর-কবি ছিলেন না; কারণ তিনি বিশিষ্ট ব্যতীত নূতন স্বর-বিস্তার রচনা করেন নাই।

কুসংস্কার এবং গোঁড়ামী যেমন সকল বিষয়েই উন্নতির পরম শত্রু, সঙ্গীতেও ততোধিক। উন্নতি প্রতিরোধক কুসংস্কার নিবন্ধন সঙ্গীত-নিপুণ লোকদিগের নূতন স্বর রচনার প্রতিভা প্রস্ফুটিত হইতে পারে নাই। ক্ষমতার উদয় হইলে আপনা হইতেই উক্ত অধুস্ত প্রথা অন্তর্হিত হইয়া যাইবে, তাহার সন্দেহ নাই। বঙ্গদেশোপেক্ষা হিন্দুস্থানে ঐ সকল কুসংস্কার আরও প্রবল। (বঙ্গদেশে অজ্ঞান বিষয়ের সহিত সঙ্গীত বিষয়েও লোকের স্বাধীনতা থাকিতে, এতদ্বিধে অনেক প্রকার নূতন স্বরের ও তালের উদ্ভব হইয়াছিল; কীর্তন তাহার প্রসিদ্ধ দৃষ্টান্ত। ইদানী হিন্দুস্থানী সঙ্গীত প্রবর্ত হইয়া সেই স্বাধীনতা ক্রমে দূর করিতেছে। এটা যে, অমঙ্গলের বিষয়, তাহা কালাবৎগণ কল্পময় স্বীকার করিবেন না। কিন্তু বাস্তবিক সেইজন্তই নাট্যাভিনয়ে ও যাজ্ঞর্য্য সঙ্গীতের ব্যাপার ক্রমেই অতীব শোচনীয় ও ভয়ঙ্কর হইয়া উঠিতেছে। একপণ্ড অনেক তর্ক করেন যে আমাদের এক প্রকার রাগ ছিল ও এখনও আছে যে, যে কোন নূতন স্বর-বিস্তার বলিবে, তাহা কোন না কোন এক রাগের মধ্যে অবস্থাই পাওয়া যায়। ইহা নিতান্তই অত্যাক্তি। বঙ্গদেশে এমন অনেক স্বর আছে, বাহাতে

রাগ-রাগিনীর কোন গন্ধ নাই। পৃথিবী এত পুরাতন হইয়াছে যে, নূতন আর কিছুই হইতে পারে না, ইহা একদল তর্কিকের মত বটে। কিন্তু প্রত্যেক নূতন রচনার সময়েই কি লোকে পুরাতন রচনার নকল করে? যাহার ক্ষমতা থাকে, সে নূতন সৃষ্টি আক্ৰমণ করে। কিন্তু সে ক্ষমতা সকলের হয় না; এইজন্যই নূতন রচনার এত প্রশংসা। পূর্বে রাগ-রাগিনীর বিবরণে বলিয়াছি যে, প্রাচীনকাল হইতে অসংখ্য রাগ প্রচলিত হইয়াছিল বটে, কিন্তু এক্ষণে তাহার সিকিমাত্র প্রচলিত আছে কি না, সন্দেহ; অতএব এখন নূতন রচনা করার প্রশস্ত ক্ষেত্র হইয়াছে।

এক রাগে একটা গানের সমগ্র রস প্রকাশিত হইতে পারে না; কারণ অনেক স্থলে একটা কলির মধ্যেই বিবিধ ভাবের সমাবেশ হয়, তাহা একাধিক রাগ ব্যতীত উচিত মত পরিব্যক্ত হইতে পারে না। কিন্তু কালার্বিং সঙ্গীত-ক্ষেত্রে এক কলির মধ্যে বহু রাগের সংযোগ নিত্য দৃশ্য মনে করেন; সেইজন্য তাঁহারা তাহার নাম জঙ্ঘা রাখিয়াছেন, অর্থাৎ ঋগ্গি নয়। স্বরলিপির অভাবে লোকে বিভ্রান্তরূপে গান শিখা করিতে না পাওয়াতেই, গানের আভ্যুপাস্ত্রে রাগ বিভ্রান্ত রাখাই সঙ্গীত চর্চার গুরুত্বাধী বলিয়া গণ্য হইয়াছে। সাধারণে স্বরলিপি যথেষ্ট ব্যবহার করিতে শিখিলে, রাগ বিভ্রান্ত রাখার কাঠিন্য দূর হইয়া, তাহাতে আর তত প্রশংসা থাকিবে না; তখন অত্যন্ত উচ্চতর বিবরণের প্রশংসা হইয়া উঠিবে; যথা,—অভাব বর্ণন, ও রসের অবতারণ।

এতদ্ব্যতীত প্রকৃত নাট্য-সঙ্গীতের ব্যবহার আরম্ভ হইলেই রাগ-রাগিনীর তত বাধাবাদি থাকিবে না, ইহা নিশ্চয়। কিন্তু তাহা শীঘ্র হইতেছে না, কেননা উহা সঙ্গীতে অসাধারণ ব্যাপ্তি সাপেক্ষ। অধুনা বঙ্গদেশে পূর্বাশ্রমের রাগ-রাগিনীর চর্চা অনেক বৃদ্ধি হইয়াছে। সকলে রাগ-রাগিনীর রহস্য একবার বিশেষরূপে অবগত না হইলে, সঙ্গীতের উন্নতি আরম্ভ হইবে না। যাহা হউক, সঙ্গীতের উন্নতি হওয়া দূরের কথা; আশাদের যাহা আছে, তাহাই অগ্রে লোকে শিখা করিয়া লউক। অতএব গান শিক্ষার্থীর প্রতি এই উপদেশ যে, তিনি গুণাবলিগের গলা-বাজিতে মূগ্ধ হইয়া কেবল তাহারই অনুকরণে সমস্ত অধ্যবসায় ব্যয় না করেন। গলা-বাজি যে একবারে নিঃশ্রোজন তাহা নহে; তাহারও উপযুক্ত স্থান আছে; সেই স্থান চিনিয়া ভাবের প্রয়োগ করিতে হইবে। গলা-বাজিও গানের রস-ভাবের উপর নির্ভর করে; অতএব গান রচক ও গায়ক, উভয়ের প্রতি এই উপদেশ যে, গানের চাবাক্ষুদ্রারে রসের অবতারণার প্রতি তাহাদের মনোযোগী হওয়া উচিত;

এবং রাগ নির্ধারিত করিয়া, গীতে যোজনা করা উচিত। কিন্তু হিন্দী গানে উহা উপযুক্ত মত হওয়া দুষ্কর হইবে, কেননা হিন্দী গানের অর্থ সংঘটন প্রায়ই হয় না। আর তাহা হইলেই বা কি? হিন্দী ভিন্ন ভাষা; বাঙ্গালীর জাহা কখনই স্বাভাবিক হইবে না। আমাদের দেশীয় ভাষায় কতকগুলি সদর্থযুক্ত ও উত্তম কবিত্ব পূর্ণ গান আছে; তাহা যথা-রস-সঙ্গত করিয়া গাওয়া যাইতে পারে। কিন্তু দুর্ভাগ্য বশতঃ, সংস্কৃতির বিস্তৃত অমুশীলনের মধ্যে ওস্তাদী গোষ্ঠ্যমী এতদূর প্রবেশ করিয়াছে যে, বাঙ্গালা গান রাগ-রাগিণী বিশিষ্ট হইলেও, হিন্দুস্থানী লোকের ত কথাই নাই, বাঙ্গালী সংগীত-বেত্তাদিগের নিকটও হয় পদার্থ। ফলতঃ ক্রমে যে ঐ কুসংস্কার দূর হইবে, তাহার সন্দেহ নাই।

হিন্দুস্থানী ওস্তাদেরা যথা রসানুসারে গান গাওয়া দূরে থাক, তাঁহারা কথা সকলও পরিষ্কার ও বিস্তৃতরূপে উচ্চারণ করেন না। কোন শব্দের উচ্চারণ দোষ ধরিয়া দিলেও, তাঁহারা একপ তর্ক করেন, যে ঐ ভুল উচ্চারণ ব্যতীত সুরের লক্ষ্য হয় না। এই প্রকার কত অসঙ্গত তর্ক যে তাঁহারা করেন, তাহা অনিলে চমৎকৃত হইতে হয়। গানের কথা স্পষ্ট-রূপে উচ্চারণ করিয়া, তাহার অর্থ বুঝিতে যদি শ্রোতাকে সুবিধা ও সাবকাশ না দেওয়া হয়, তবে গান গাওয়ারই বা ফল কি? কেবল সুরের শুনাইতে হইলে, যন্ত্র বাজাইলেইত হইতে পারে। কিন্তু যন্ত্র-সংগীতে যে ফলোৎপন্ন হয়, কণ্ঠ-সংগীতে তাহার বহু গুণ অধিক হওয়া উচিত। যাত্রীর বালকেরা স্পষ্টরূপে গানের কথা উচ্চারণ করিতে শিক্ষিত হয় না; ইহাতে দরুদাই এই ফল হয় যে, বক্তারা উপযুক্ত মত অভিনয় করিয়া যে রসের উদ্দীপনা করে, বালকেরা তদ্বিব্যক গান অশ্রুতরূপে গাইয়া সব মাটি করিয়া দেয়। স্পষ্ট করিয়া যথা-রসানুসারে গান গাওয়া কি বালকের সাধ্য? উত্তম অভিনয়ের পর যদি গানটিও তদুপযুক্ত হয়, অন্ততঃ গানের কথাত যদি লোকে বুঝিতে পারে, তাহা হইলে উহা অতি পামাণ-সুদূর লোকেরও নয়ন হইতে অশ্রুবারি টানিয়া বাহির করে। প্রাচীনেরা সংগীতের যে সকল দৈব শক্তির কথা বলিয়াছেন, তাহা নিতান্ত অশ্রুত নহে। উত্তম কবিত্ব পূর্ণ কথা সমূহ যদি যথা-রসানুযায়িক স্বর-বিন্যাস যুক্ত হইয়া সুললিত মধুরকণ্ঠে গীত হয়, তাহাতে ঐশ্বর্যজালিকী শক্তি অবশ্যই বর্তে; ইহা কে সন্দেহ করিবে?

গায়কের কণ্ঠ-কৌশল, ও বুদ্ধি বিবেচনার ইত্যদ্বিধে গানের ফলের তারতম্য হয়। স্রবায়কের মার্জিত কণ্ঠ ও কণ্ঠের যেকোন প্রয়োজন,

ভেদনি তাঁহার সহস্রকরণ ও ভাব-প্রাণিতারও প্রয়োজন; এবং তাঁহার একথা সহস্রকরণ ও সহস্রকৃতিও প্রাণী উচিত যে, হামিলে হাসে, কৌদিলে কাদে। ইংরাজী স্থলেখক কার্লাইল প্রসিদ্ধ জাৰ্মানীর কবি এবং দার্শনিক—গেটীর বিষয়ে বলেন যে, 'জিনি তাঁহার প্রত্যেক লোমকূপ দিয়া দর্শন করেন।' সেইরূপ, যথার্থ শ্রেষ্ঠ গায়ক আমরা তাঁহাকেই বলি, যিনি তাঁহার প্রত্যেক লোমকূপ দিয়া কেবল যে দেখেন, তাহা নহে, অস্তিত্বও করেন। অথবা এই প্রকার গায়ক কয়টা অঙ্গদেশে প্রাপ্ত হওয়া যায়?

## ১২শ. পরিচ্ছেদ :—হিন্দু সঙ্গীতের প্রাচীন শাস্ত্র।

হিন্দু সঙ্গীতের অনেক সংস্কৃত গ্রন্থ আছে; যথা,—সংগীত-নির্ণয়, সংগীত-দর্পণ, সংগীত দামোদর, সংগীত-রত্নাকর, সংগীত পারিজাত, সংগীত রত্নাবলী, রাগবিবোধ, রাগলক্ষণসার, রাগার্ণব, নারদসংহিতা, ধনিয়েজরী, ইত্যাদি। এই সকল গ্রন্থ প্রায়ই পঞ্চলিপি অবস্থায় রক্ষিত আছে; ছুই একখানি মাত্র মুদ্রিত হইয়া প্রকাশিত হইয়াছে। অতএব এই সকল প্রাচীন গ্রন্থে কি আছে না আছে, তাহা কুতূহলী সাধারণের জানিবার সুবিধা নাই।

এ পর্বাঙ্কে এই সকল গ্রন্থের যে কিছু মর্ম অবগত হওয়া গিয়াছে, তাহাতে স্পষ্টই বোধ হয়, যে প্রাচীন কালের সংগীত এখনকার সংগীত হইতে ভিন্ন ছিল; যুক্তিতেও তাহাই প্রতিপন্ন হয়। কারণ পৃথিবীর সকল বিষয়ই পরিবর্তনশীল, এবং তৎসহিত, অনেকের মতে, উন্নতিশীল। কি ভাষা, কি লিখা পড়া, কি আচার ব্যবহার, সকলই কালে পরিবর্তিত হয়, এবং ক্রমে উন্নতির দিকে নীত হইয়া থাকে। পরিবর্তন সকলেই স্বীকার করেন; কিন্তু অনেকে উন্নতি স্বীকার করেন না। প্রাচীন ভাষার পরিবর্তনে ও অপভ্রংশে আধুনিক ভাষা সমূহের উৎপত্তি; সেই অপভ্রষ্টতা কি উন্নতি? তদুত্তরে একথা তর্ক উঠিতে পারে, যে মনের ভাব ব্যক্ত করাই যখন ভাষার প্রয়োজন ও মুখ্য উদ্দেশ্য, তখন যাহাতে সহজে ও সংক্ষেপে সেই কার্য সমাধা হয়, তাহাকেই সর্বোৎকৃষ্ট বলিতে হয়। মনে কর, 'কাট কাটি', এই বাক্যটি সহজ; না 'কাটম্ কর্তয়ামি'—এই বাক্যটি সহজ? 'কাট কাটি' যে অনেক সহজ ও সংক্ষেপ, তাহা কেহ অস্বীকার করিতে পারেন

না। পূর্বাশ্রমে এই প্রকার সহজ ও সংক্ষেপ হওয়ায়ই স্থান বিশেষে উন্নতি বলা যায়; কেননা উন্নতি আপেক্ষিক শব্দ। যাহা হউক, এক্ষণে এ গুরুতর বিষয়ের তর্কে কাল দেওয়া যাউক। সংগীতও যে প্রাচীন কালোপেক্ষা ক্রমে উন্নত হইয়াছে, তাহার আর সন্দেহ নাই\*। ঐ উন্নতি পরিবর্তন মূলক; সেই পরিবর্তনের গতি কেহ রোধ করিতে পারে না।

কেহ কেহ ইচ্ছা করেন এবং চেষ্টারও ভাণ করেন, যে প্রাচীন কালে সংগীত যেরূপ ছিল, এক্ষণে সেইরূপ হয়। কিন্তু ইহা যে অসম্ভব, তাহা তাহার বিবেচনা করেন না। বাঙ্গালা ভাষাপেক্ষা সংস্কৃতভাষা অনেক উৎকৃষ্ট, এবং সংস্কৃতভাষার সম্পূর্ণ ব্যাকরণও প্রাপ্ত হওয়া গিয়াছে, তথাপি বাঙ্গালা ভাষা তুলিয়া দিয়া সংস্কৃত ভাষা প্রচলিত করা যেমন অসম্ভব ব্যাপার, আধুনিক সংগীতের পরিবর্তে প্রাচীন সংগীত প্রচলিত করাও তদ্রূপ অসম্ভব। প্রাচীনকালে সংগীত যে কি প্রকার ছিল, তাহা আমাদের বিশেষ করিয়া জানিবারও উপায় নাই। পূর্বে যে সকল প্রাচীন সংস্কৃত গ্রন্থের উল্লেখ করা হইল, তাহাতে প্রাচীন হিন্দুগণ কি প্রশালীতে গান বাধ্য ও কর্তব্য করিতেন, তাহার কিছুই নাই; অর্থাৎ প্রকৃত স্বরলিপি অভাবে প্রাচীনকালের গান কি গত্ কোন গ্রন্থেই নাই। ঐ সকল গ্রন্থ কেবল সঙ্গীতের উপপত্তিতেই পরিপূর্ণ, এবং সেই সকল উপপত্তির কার্ষিক উপযোগিতাও সম্যক বুঝা যায় না; কারণ “খলির ভিতর হাতি পুসার” ছায় সমস্ত বিষয় ছন্দের অল্পরোধে এমন সংক্ষেপে লিখিত হইয়াছে, যে তাহার যথার্থ মর্মোদ্ঘাটন করা দুঃসাধ্য ব্যাপার, এবং অর্থ সংগ্রহ হইলেও প্রয়োজনীয় আসন কথা অতি অল্পই পাওয়া যায়†।

\* “কথিত আছে যে বৈদিক গান হইতেই লৌকিক গান নির্মিত; তাহা সম্ভব বটে। আদিম কালের ঐশ্বর্য্য গান উন্নত হইয়াই ক্রমে উনবিংশ শতক হইয়াছে—( শুদ্ধ স্বর ৭, বিকৃত ১২ )। \* \* \* \* পর পর উৎকর্ষ সাধনই হইয়া থাকে।”

“ঐশ্বর্য্য গানের পরেই এই সপ্ত স্বরের সৃষ্টি এবং সেই সপ্ত স্বরেই গান হইত। কুশীলব যখন রাম সভায় স্বাম্যর গান করিয়াছিলেন, তখন তাহা ঐ সপ্ত স্বরেই গীত হইয়াছিল। বিকৃত ১২ শ্লোক বোঝাইছে কি না সন্দেহ।”

“কৌশল এক হইলেও আদিম মানব জগরে তাহার সঙ্গীতের স্ফূর্তি পায় নাই বলিয়াই একবারে ১০ স্বরের জন্ম হয় নাই। ইহাও কবে হইয়াছে।”

(ঐযুক্ত ডাক্তার রামদাস সেন মহাশয় কৃত “ঐতিহাসিক রহস্য”, ৩য় ভাগ।)

† পণ্ডিত প্রবর ঐযুক্ত ডাক্তার রামদাস সেন মহাশয়ের দ্বারা চিত্তাশীল ও সংস্কৃত শাস্ত্র বিশারদ ব্যক্তিই এরূপ বলিয়াছেন,—“কোন কোন গ্রন্থ রূপান্তরিত রূপে বর্ণনায় পরিপূর্ণ; অন্য দার কথা কিছুই নাই, এবং কোন খানি বা অলঙ্কার গ্রন্থের হারা নাই। আদ্য

একদা যে সকল সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ দেখিতে পাই, তাহার। যে সংগীত শাস্ত্রের আদি গ্রন্থ, তাহা নহে। যে কালে সংগীত শাস্ত্র প্রথম প্রকৃত হইয়া গ্রন্থীকৃত হইয়াছে, অর্থাৎ যে সময়ে ভ্রতি, স্বর, গায়, মুচ্ছনা প্রভৃতি সংগীতের উপপত্তি ও পরিভাষা প্রথম উদ্ভাবিত হইয়াছে, তাহার বহুকাল পরে উল্লিখিত গ্রন্থ সমূহ লিখিত হইয়াছে; কারণ এই সকল গ্রন্থে সর্বদাই এইরূপ কথা সকল পাওয়া যায়, যথা;—“ভরতেন উক্তম্,” “কথিতাঃ কবীশ্চৈ” “কথিতাঃ পূৰ্ব্ব স্মৃতিভিঃ” “নিগীতো গান কোবিদৈঃ”, “শ্রোক্তাঃ পুরাতনৈঃ”, ইত্যাদি। অতএব মধ্য কালে যে এই সকল গ্রন্থ প্রণীত হইয়াছে, তাহার কোন সন্দেহ নাই। ভরত, নারদ ও হর্যমান, ইহারাই আদি শাস্ত্রকার ও মত সংস্থাতা; তাহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়। ইহাদেরই বিলুপ্ত ও অসম্পূর্ণ মতাবলম্বনে মধ্য কালের পণ্ডিতগণ যে সকল গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন, তাহাই আমরা পাইতেছি। আদি শাস্ত্রকারদিগের গ্রন্থ সবই লোপ পাইয়াছে, তাহার একখানিও নাই। বর্তমান সংস্কৃত সংগীত গ্রন্থ সকলকে সংগীতের শাস্ত্র এবং তাহাদের অণেতা মধ্য কালীয় লেখক-দিগকে শাস্ত্রকার, একরূপ কখনই বলা যাইতে পারে না। ইহা যাহারা মনে করেন, তাহাদের বিশেষ ভ্রম। অতএব শাস্ত্রকার ও গ্রন্থকার অনেক ভিন্ন কথা। গ্রন্থকারগণ, বোধ হয়, আদি শাস্ত্রকারদিগের স্থাপিত উপপত্তি সকল সম্যক না বুঝিয়া, এবং তাহা কর্তব্যের সহিত ঐক্য না করিয়া নিজ নিজ গ্রন্থে উহা বর্ণনা করিয়াছেন, তজ্জন্ত এই সকল উপপত্তি অস্পষ্ট হইয়া পড়িয়াছে; এবং সেই কারণে তাহাদের বর্ণনাতেও পরস্পর ঐক্য নাই। পূৰ্ব্বকালের লেখকগণ পৃথিবী, জন, বায়ু, অগ্নি, চন্দ্র, সূর্য, নক্ষত্র, বিদ্যুত, প্রভৃতি তাবৎ বিষয়েরই যেরূপ পৌরাণিক ব্যাখ্যা দিয়াছিলেন, সংগীতের সংস্কৃত গ্রন্থকারগণও সংগীতের সমস্ত বিষয়ের সেইরূপ পৌরাণিক ব্যাখ্যা দিয়াছেন; তজ্জন্ত সকল বিষয়ের যথার্থ ও বিস্তৃত তাৎপৰ্য্য গ্রন্থকার-গণের রূপক বর্ণনার আড়ম্বর হইতে উদ্ধার করা দুঃসাধ্য।

কেহ কেহ যে বলেন সংগীতের চারি প্রকার মত প্রচলিত,—ভ্রম্মার মত, ভরত মত, হর্যমন্ত মত ও কলিনাথ মত, ইহার কোন অর্থ নাই। ভ্রম্মা

“বহু অনুশাসনের পর সঙ্গীত-দাবোদর সংগ্রহ করিয়াছি। পূৰ্বে ভাবিয়াছিলাম যে ইহার মধ্যে সঙ্গীত সম্বন্ধে বাবতীর গুহ্য কথা প্রাপ্ত হইবে, কিন্তু গ্রন্থ পাঠে এক কালে হতাশ হইলাম। এখানিও এক অকার অলঙ্কার গ্রন্থ বাত্র, ইহার মধ্যে রূপাদির ভেদ কিছুই সকলিত হয় নাই। \* \* \* \* এদিকে আড়ম্বর অনেক কিন্তু কাজে কিছুই নহে।”

(‘ভারতবর্ষের সঙ্গীত শাস্ত্র, ঐতিহাসিক দৃষ্ট, ১ম ভাগ।)

সৃষ্টিকর্তা; তাঁহার কৃত কোন সংগীত মত থাকা পৌরাণিক কথা মাত্র। 'সঙ্গীতসারের' অন্তঃসমীক্ষাতে লিখিত হইয়াছে যে, নারদ কৃত পঞ্চম-সার-সংহিতার মতে ব্রহ্মার পাঁচ শিষ্য,—ভরত, নারদ, বৃত্তা, হুহ ও তুহুদ। ভরত যখন ব্রহ্মার শিষ্য, তখন ব্রহ্মার মত হইতে ভরতের মত বিভিন্ন হয় কিসে? সেকালেও কি গুরু মারি বিদ্যা ছিল? অতএব ব্রহ্মার মতটী কৃত্রিম জ্ঞান মত। প্রথমে ভরত, তৎপরে হুহমান, ইহারাই আদি শাস্ত্র কারক। আদি রাগ-রাগিণী সম্বন্ধে ইহাদের মতে পরম্পর অনৈক্য দৃষ্ট হয় না।

মধ্যকালের কোন সংগীত-গ্রন্থকার আদি রাগ-রাগিণীর এক নূতন মত উদ্ভাবন পূর্বক, তাহা ব্রহ্মাকৃত মত বলিয়া প্রচার করিয়াছেন; এতদ্বিধি ব্রহ্মার রচিত কোন মত ছিল না। কলিনাথ "সঙ্গীত রত্নাকরের" টীকা-কার,—আধুনিক লোক ও সংগ্রহকার মাত্র; তাঁহাকে সঙ্গীতের মত সংস্থাতা বলা যাইতে পারে না। তাহা হইলে প্রত্যেক গ্রন্থকারকেই এক এক মত সংস্থাতা বলিতে হয়। "তোকৎ-উল-হিন্দ" প্রণেতা মির্জাখানি\* প্রথমে লিখিয়া যান, যে সঙ্গীতের উক্ত চারি মত প্রচলিত; তাঁহারই দেখা দেখি সকলে ঐ চারি মতের কথা বলিয়া থাকেন। বস্তুতঃ ভরত মত ও হুহমন্ত মত, সঙ্গীতের এই দুইটা মতই আসল। ভরত বাগ্নিকীর সহস্রমহী; তিনি যেমন নাটকের সৃষ্টি করিয়াছিলেন তেমনি সঙ্গীত শাস্ত্রও রচনা করিয়া, ছিলেন। পবন নন্দন রামসেবক যে 'হুহমান', তিনিই এই সঙ্গীত শাস্ত্র প্রণেতা কি না, তাহা নিশ্চয় জানা যায় না। কেহ কেহ এই সঙ্গীত-কার হুহমানকে আকনের বলিয়াও ব্যক্ত করিয়াছেন। কলতঃ হুহমান নামক এক ব্যক্তি যে অতি পণ্ডিত ছিলেন, তাঁহার সন্দেহ নাই; কেননা তাঁহার কৃত অজ্ঞাত গ্রন্থও ছিল, শুনা যায়। হুহমন্তের আদি সঙ্গীত গ্রন্থ যেমন পাওয়া যায় না, তেমনি ভরত মতের গ্রন্থও পাওয়া যায় না। 'সঙ্গীতসার' প্রণেতা শ্রীযুক্ত কেজমোহন গোস্বামী মহাশয় কোন কোন আদি রাগ-রাগিণীর আধুনিক ঠাটের সহিত হুহমন্ততানুবাদিক ঠাটের অনৈক্য দেখিয়া মনে কল্পিয়াছেন, যে হুহমন্ত মত এখন কোথাও প্রচলিত নাই। কিন্তু রাগ-রাগিণীর ঠাট কালক্রমে যে কতই পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে, ইহা তিনি প্রণিধান করেন নাই; এইজন্য তাঁহার মীমাংসা যুক্তি সঙ্গত

\* ইনি ঐ গ্রন্থে সঙ্গীত বর্ণন, রাসার্ণব প্রভৃতি সংকৃত সঙ্গীত গ্রন্থদির ভাষ্যরূপে হিন্দু সঙ্গীত বিষয়ক অন্ত্য পায়ন্ত ভাষ্য লিখিয়াছিলেন।



হয় নাই। প্রসিদ্ধ সার উইলিয়ম জোন্স তৎকালিক জীবিত সঙ্গীতযেষ্ঠা দিগের ও বিবিধ সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থের, মতামুসারে রাগ-রাগিনী বিষয়ে যে প্রস্তাব লিখিয়াছিলেন, তাহাতেও তিনি হুমন্ত-মতামুসায়িক আদি ছদ্ম রাগ ও পাঁচ পাঁচ রাগিনীর বৃদ্ধান্তই বর্ণনা করেন। ইহাতে হুমন্ত মত প্রচলিত থাকা সত্ত্বে আর সন্দেহ থাকিতে পারে না।

সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থকারগণ সঙ্গীতের বিষয় সকল কি প্রকারে বর্ণনা করিয়াছেন, তাহা নিয়ে প্রকটিত হইতেছে।

সকল গ্রন্থকারই বলিয়াছেন যে সঙ্গীত দুই প্রকার \* :—মার্গ ও দেশী। মার্গ সঙ্গীত দেবলোকে, এবং দেশী সঙ্গীত মর্ত্যালোকে প্রচলিত। ঐ দেশী সঙ্গীতই সংস্কৃত গ্রন্থাদিতে বর্ণিত হইয়াছে। ইহাতেই জানা যায় যে অতি প্রাচীনকালে সঙ্গীত কিরূপ ছিল, তাহা সংস্কৃত গ্রন্থকারগণও জানিতেন না। তাঁহার। গীত, বাণ্য ও নৃত্য, এই তিনকেই সঙ্গীত বলিয়া + তাহার ‘তৌধ্যাজিক’ নাম দিয়াছেন; এবং ধাতু—অর্থাৎ সুর, ও মাত্রা সংযোগে যাহা বিছু নিম্পন্ন হয়, তাহাকেই গীত বলিয়াছেন †। সেই গীত দুই প্রকার,—যন্ত্র-গীত, যাহা বেণু-বীণাদিতে উৎপন্ন হয়; এবং গাজ-গীত, যাহা মুখ হইতে উৎপন্ন হয়।

সংগীতশাস্ত্র :—উক্ত গ্রন্থকারদিগের বর্ণনা মতে সঙ্গীতের সাত সুর সাতটী ইন্দ্র প্রাণীর স্বর হইতে সংগৃহীত হইয়াছে :—যথা,—বড়্জ—ময়ূর হইতে, রবত—বৃষ হইতে, গাঙ্কার—ছাগ হইতে, মধ্যম—বক হইতে, পঞ্চম—কোকিল হইতে, দৈবত—অশ্ব হইতে, এবং নিষাদ—হস্তী হইতে। এই বর্ণনা যে কেবলই কল্পনা-মূলক, তাহা সঙ্গীত বেত্তা মাজেই স্বীকার করেন। চিত্তাশীল বুদ্ধিমান ব্যক্তিগণ সকল বিষয়েরই কারণাস্থানে প্রবৃত্ত হন। সঙ্গীতের সাত সুর মনুষ্য কোথায় পাইল? প্রাচীনকালে রিজানালোক অভাবে ঐ প্রশ্নের উত্তরাস্থানেই কল্পনা-দেবী উক্ত বিবরণের জন্ম দিয়াছেন।

\* “মার্দদেশী বিভাগেন সঙ্গীতঃ দ্বিবিধঃ বভূবঃ।

মহাদেবত পুরতত্ত্বমর্গাণাম্ বিবৃতিদঃ।

তত্র দেশতরানীত্যা যৎকালোক্তাস্থরঞ্জকং ॥”

সঙ্গীত-দর্পণ।

† “সঙ্গীতং বাণ্যং তথা নৃত্যং ত্রিভিঃ সঙ্গীতমুচ্যতে।”

‡ “যাতুযাজ্ঞা সম্যুক্তং গীতমিতিচ্যতে যুগৈঃ।

তত্র নাদাঙ্ককে! ধাতুযাজ্ঞা হ্রস্বত সঙ্করঃ।

গীতকং দ্বিবিধং প্রোক্তং যন্ত্রগাজ-বিভাগতঃ।

যন্ত্রং ত্র্যধিবীণানি গাজকং হ্রস্বতং যতঃ ॥”

সঙ্গীত-শাস্ত্র।

এইরূপ- ইহাতেও গ্রন্থকারদিগের নানাপ্রকার মত দৃষ্ট হয় \*। মন্তকের সকল বিভাগই যেনিকের বুদ্ধি-বিবেচনা সত্ত্বত, ইহা প্রাচীন কালের লোকেরা বিশ্বাস করিতেন না।

সাতটি সুরের নামের মধ্যে বড়জ, ঋষভ, মধ্যম ও পঞ্চম, এই কয়েকটি নামের অর্থ বুঝা যায়। কেহ কেহ বড়জের অর্থ একপ করিয়াছেন,— “যট জায়ন্তে যস্মাৎ”, অর্থাৎ যাহা হইতে ছয়টি জন্মিয়াছে, তাহার নাম বড়জ; আরার কেহ কেহ বলেন, যে নাসা, কর্ণ, মূর্দ্ধা, তালু, জিহ্বা ও দন্ত, এই ছয় স্থান স্পর্শ করত উৎপন্ন হেতু বড়জ নাম হইয়াছে†। রস্বত উক্ত প্রথম ব্যাখ্যাই যুক্তিসঙ্গত বোধ হয়। ঋষভ অর্থে বুধ, যাহার রব হইতে উহা গৃহীত হইয়াছে। মধ্যম অর্থাৎ মধ্য স্থানীয়—উপরেও তিন সুর, নীচেও তিন সুর। পঞ্চম—পঞ্চম স্থানীয়। বাকী তিনটি নাম—গান্ধার, ধৈবত ও নিবাদ, ইহাদের প্রকৃত অর্থ কোন গ্রন্থে পাওয়া যায় না। ইহারা কৃত্রিম সংজ্ঞা মাত্র ইহাই বোধ হয়। কিন্তু কোন কোন গ্রন্থকার ইহাদের এক এক আশ্চর্য্য অর্থ করিয়াছেন। সংগীত-দামোদর কর্তা বলিয়াছেন, যে নাতি হইতে বায়ু উদ্ভিত হইয়া, এবং তাহা কঠে ও মস্তকে আহত হইয়া যে ধ্বনি উৎপন্ন হয়, এবং যাহা নানা গন্ধযুক্ত ও পবিত্র, তাহার নাম গান্ধার‡। কোন সুরের ভাল, কি অধিক গন্ধ; কোন সুরের মন্দ গন্ধ, কি গন্ধ নাই; ইহা একালের লোকের বুদ্ধিবার শক্তি নাই। কিন্তু বাস্তবিক সুরের গন্ধ থাকি অস্বাভাবিক ব্যাপার। আরও, নিম্ন স্থান হইতে বায়ু উঠিয়া কঠে ও মস্তকে আহত হইয়া, কেবল গান্ধার কেন, সকল সুরই উৎপন্ন হইয়া থাকে। অতএব সুরের নামের ব্যাখ্যাতে গ্রন্থকারদিগের ঐ প্রকার অন্তত কল্পনাই পরিচয় পাওয়া যায়, আসল বিষয় কিছুই নাই।

গ্রন্থকারগণ সকলেই কবি; তাহারা সংগীতের সকল বিষয়ই কবি-কল্পনার অন্তর্গত করিয়া, কেবল স্ব স্ব কাব্যিক বর্ণনা-চাতুর্য্যই দেখাইয়াছেন। মন্তকের

\* “ময়ুর-বৃষভচ্ছাগ ক্রৌঞ্চ কোকিল-বাজিনঃ।

মাতঙ্গ্যস্ত ক্রমেণাহ স্বরানেনতান্ সুহর্গমান্।” সঙ্গীত-দামোদর।

“ময়ূর-চাতক-চ্ছাগ-ক্রৌঞ্চ-কোকিল-মহুঃরাঃ।

গজশ্চ সপ্ত বড়জাদীনু ক্রমাদ্ভ্জারসম্ভবমী। সঙ্গীত-রত্নাকর।

† “নাশাৎ কঠ-মুরজালুং জিহ্বাং দন্তাংশ্চ সংস্পৃশনং।

বড়ভাঃ সঙ্গারভে যস্মাৎ তস্মাৎ বড়জ ইতিদ্রুতঃ॥” সংগীতসরি-সংগ্রহ।

‡ “বায়ুঃ সমুদগতোদ্যোতঃ কঠ শীর্ষ সমাহতঃ।

নানা গন্ধবহঃ পুণ্যো গান্ধারভেন হেতুনা ॥” সঙ্গীত-দ্বিহাসর।

জ্ঞান স্বরেরাও বিভিন্ন জাতি ও বর্ণ; বিভিন্ন দেবোপাশক; বিভিন্ন স্থান নিবাসী; ও জ্ঞী পুত্রাদি বিশিষ্ট। বড়জাদি সপ্ত স্বরেরা পুরুষ; দ্বাবিংশতি শ্রুতি উহাদের জ্ঞী; এবং ছয় রাগ উহাদের পুত্র। শুদ্ধ স্বর আখ্যাজাতি; ত্রিকৃত-অর্বাং স্থানচ্যুত কড়ি-কোমল স্বর অর্দ্ধ-স্বর হেতু শূদ্র জাতি ও পতিত। তাহা কি প্রকার, তাহা নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে:—

স্বর।	অক্ষ-ভূমি।	জাতি।	বর্ণ।	ইষ্টদেবতা।	জ্ঞী।	পুত্র।
বড়জ	জম্বুদ্বীপ	ব্রাহ্মণ	কৃষ্ণ	অগ্নি	৪ শ্রুতি	ভৈরব
কমড	শাকদ্বীপ	কত্রিয়	কপিল্লর	ব্রহ্মা	৩ শ্রুতি	মালগৌল
পাকার	কুলদ্বীপ	বৈশ্য	কনকভ	সরস্বতী	২ শ্রুতি	হিন্দোল
মধ্যম	ক্রৌঞ্চদ্বীপ	ব্রাহ্মণ	শুভ্র	মহাদেব	৪ শ্রুতি	দীপক
পঞ্চম	শাকলীদ্বীপ	ব্রাহ্মণ	পীত	লক্ষ্মী	৪ শ্রুতি	মেঘ
ধৈবত	ধেতদ্বীপ	কত্রিয়	ধূসর	পশেণ	৩ শ্রুতি	জ্ঞী
নিবাদ	পুণ্ডরীকদ্বীপ	বৈশ্য	হরিৎ	সূর্য্য	২ শ্রুতি	নিঃসন্তান

উক্ত বিষয়গুলির মধ্যে কেবল শ্রুতিরই কিছুই কার্যিক ব্যবহার ও স্বরের সহিত সাংগীতিক সম্বন্ধ আছে। তন্নিমিত্ত সমস্তই কাল্পনিক সংযোজন। ঐরূপ বর্ণনাই লোকের সাংগীত বিষয়ে কুসংস্কারের মূল।

**সপ্তক:**—প্রাচীন শাস্ত্রকারেরা পর-পর উক্ত তিন সপ্তকের স্বন্দর তিনটি নাম দিয়াছেন:—মন্দ্র, মধ্য, তার। এই মন্দ্র শব্দের অপভ্রংশেই বোধ হয়

“জম্বু-শাক-কুল-ক্রৌঞ্চ-শাকলী-ধেতনামহু

দীপেশু পুরুষৈঃ জাতিঃ বড়জাদিঃ ক্রমাৎ ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর।

“কৃষ্ণবর্ণো ভবেৎ বড়জ কমডঃ কপিল্লরঃ।

কনকভক্ত পাকারো মধ্যং কুলসমপ্রভঃ ॥

পঞ্চমস্ত ভবেৎ পীতো ধূসরং ধৈবতং বিজ্ঞঃ।

নিবাদঃ শুক বর্ণঃ স্তাৎ ইত্যন্তঃ স্বরবর্ণতা ॥

পঞ্চমো মধ্যমঃ বড়জ ইত্যন্তে ব্রাহ্মণঃ স্ততাঃ।

কমডো ধৈবতশ্চাপি ইত্যন্তো কত্রিয়বৃত্তো ॥

পাকারশ্চ দ্বিবাংশে বৈশ্যবর্ণেন বৈশ্বকৃত্তো।

পুণ্ডরীকং বিজিগীকেন পতিভক্ত্যম সংশয়ঃ ॥” দারপ-সংহিতা।

‘মুদারা’ হইয়াছে, যাহা এক্ষণে ভুল ক্রমে মধ্য-সপ্তকের সংজ্ঞা হইয়া গিয়াছে। গ্রন্থকারেরা বলিয়াছেন যে, ঐ ১ম, মধ্য সপ্তক নাভি হইতে, ২য়, মধ্য সপ্তক বক্ষ হইতে, এবং ৩য়, তার সপ্তক মস্তক হইতে, নির্গত হয়। এই সংস্কার যে ভ্রান্তি-সম্মূল, তাহা শারীর-তত্ত্ববিৎ মাত্রেই জানেন। প্রাচীন কালে শারীর-বিদ্যা সম্যক প্রস্ফুটিত না হওয়াতেই ঐ ভ্রমের উৎপত্তি হইয়াছে। নাভি হইতে কোন সাংগীতিক ধ্বনি নির্গত হয় না; সকল সুরই কণ্ঠ হইতে নির্গত হয়, ইহা ১ম পরিচ্ছেদে বিস্তারিত বিবৃত হইয়াছে। উদরাময়ের পীড়া হইলে নাভির নিকট গড়্ গড়্ শব্দ শুনা যায়; এতদ্বির সাংগীতিক ধ্বনি উৎপাদনের কোন কল-বল নাভির মধ্যে নাই। নাভি হইতে কোন সুর যে নির্গত হয় না, তাহা পরীক্ষার্থ এক সহজ উপায় বলি; খাদ সুর উচ্চারণ কালীন নাভিস্থলে হাত দিয়া সবলে চাপিয়া ধরিলেই জানা যাইবে যে, সুর বিকৃত কিম্বা বন্ধ হয় কি না। কিন্তু কণ্ঠ টিপিয়া ধরিলে অল্পেই সুর বিকৃত ও বন্ধ হইয়া যায়। সেই রূপ বক্ষ ও মস্তক হইতেও কোন সুর উৎপন্ন হয় না। খাদ, মধ্য ও উচ্চ এই প্রকার তিনটি সপ্তকের সহিত প্রাচীন গ্রন্থকারগণ শরীরের উক্ত পরপর উচ্চ তিন স্থানের উপমা দিতে যাইয়া, স্বরোৎপাদনের স্থান নির্ণয়েরও চেষ্টা করিতে ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন।

**শ্রুতি ও গ্রাম :-** পুরাকালে বিবিধ প্রকার সুর-গ্রামের ব্যবহার ছিল। সেই সকল গ্রামের সপ্ত-স্বর মধ্যবর্তী অন্তরের নিম্ন বিভিন্ন প্রকার। সেই বিভিন্নতা প্রদর্শনার্থ প্রাচীন শাস্ত্রকারেরা গ্রামকে কেহ দ্বাবিংশ, কেহ তদতিরিক্ত স্বক্কারে বিভাগ করিয়াছেন। সেই স্বক্কারভূত স্বরের নাম ‘শ্রুতি’ রাখা হইয়াছে। প্রাচীন সংগীত-গ্রন্থাদিতে তিন প্রকার গ্রামের উল্লেখ দেখা যায় :—ষড়্জ গ্রাম, মধ্যম গ্রাম ও গান্ধার গ্রাম। এই তিন গ্রামে সপ্ত স্বরের নিম্ন বিভিন্ন প্রকার; সেই নিম্ন প্রদর্শন জন্য কোন আদি শাস্ত্রকার দ্বাবিংশতি শ্রুতির ব্যবহার করিয়াছিলেন; এবং তাহাদের ২২টি নাম দিয়া, তাহাদিগকে পাঁচ জাতিতে বিভাগ করিয়াছিলেন; যথা,—দীপ্তা আয়তা, করুণা, মূহ ও মধ্যা। চারিটি শ্রুতি দীপ্তা, চারিটি মূহ-জাতি; পাঁচটি আয়তা-জাতি, তিনটি করুণা-জাতি, এবং ছয়টি মধ্যা-জাতি। কি তাৎপর্য যে এই পাঁচ জাতি হইয়াছে, তাহা শাস্ত্রকারেরাই জানেন। কিন্তু বাস্তবিক উহা কাল্পনিক; উহায় কোন সাংগীতিক তাৎপর্য দৃষ্ট হয় না। সংস্কৃত-গ্রন্থাদিতে উক্ত তিন গ্রামে যেরূপ শ্রুতি বিভাগানুসারে সপ্ত স্বর স্থাপিত হইয়াছে, তাহা আধুনিক কালের সুর গ্রামস্থ সপ্ত স্বর হইতে অনেক ভিন্ন। নিম্নে তাহা প্রদর্শিত হইতেছে :—

সংখ্যা।	শ্রুতির নাম।	জাতি।	বড়-জ-গ্রাম*।	মধ্যম-গ্রাম।	গাংকার-গ্রাম।
১	ভীষ্মা † ...	দীপ্তা ...	.	.	নি —.
২	কুম্ভতী ...	আয়ত ...	.	.	.
৩	মন্দা ...	মৃহ ...	.	.	.
৪	ছন্দোবতী ...	মধ্যা ...	সা —.	সা —.	সা —.
৫	দয়্যবতী ...	করণা ...	.	.	.
৬	রঞ্জনী ...	মধ্যা ...	.	.	রি —.
৭	রতিকা ...	মৃহ ...	রি —.	রি —.	.
৮	রৌদ্রী ...	দীপ্তা ...	.	.	.
৯	ক্রোধা ...	আয়ত ...	গ —.	গ —.	.
১০	বজ্রিকা ...	দীপ্তা ...	.	.	গ —.
১১	প্রসারিণী ...	আয়ত ...	.	.	.
১২	প্রীতি ...	মৃহ ...	.	.	.
১৩	মার্জনী ...	মধ্যা ...	ম —.	ম —.	ম —.
১৪	ক্ষিতি ...	মৃহ ...	.	.	.
১৫	রক্তা ...	মধ্যা ...	.	.	.
১৬	সন্দীপনী ...	আয়ত ...	.	প —.	প —.
১৭	আলাপিনী ...	করণা ...	প —.	.	.
১৮	মদন্তী ...	করণা ...	.	.	.
১৯	রোহিণী ...	আয়ত ...	.	.	ধ —.
২০	রম্যা ...	মধ্যা ...	ধ —.	ধ —.	.
২১	উগ্রা ...	দীপ্তা ...	.	.	.
২২	কোভিনী ...	মধ্যা ...	নি —.	নি —.	.

\* “বড়-জ-গ্রামে পৃথীতো বঃ বড়-জ-গ্রামে কনির্ভবেৎ।

ততন্তর্ভ তৃতীয়ঃ স্যাদৃবতো নাত্র সংশয়ঃ ॥

ততো দ্বিতীয়ে গাংকারন্তত্বার্থো মধ্যমন্ততঃ।

মধ্যমাং পঞ্চমন্ততঃ তৃতীয়ে দ্বৈবতন্ততঃ ॥

নিবোধেতো দ্বিতীয়ন্ত ততঃ বড়-জ-গ্রামত্বার্থকঃ।” দন্তিল।

† বায়ু সারণা প্রসাদ যোষ মহাপ্রের প্রকাশিত শাক্তদেব প্রণীত সংস্কৃত “সন্দীপ-রত্নাকর”  
ইহাতে উদ্ধৃত।

মধ্যম-গ্রাম প্রায়ই ষড়্জ গ্রামের জায়, কেবল প এক শ্রুতি নিম্ন। গান্ধার-গ্রামের রি ও ধ অপর দুই গ্রামাপেক্ষা এক শ্রুতি নিম্ন; গ ও নি এক শ্রুতি উচ্চ। ম ও সা তিন গ্রামেই এক স্বর; মধ্যম ও গান্ধার-গ্রামে প একই স্বর। ফলতঃ এ বিষয়েও গ্রন্থকারদিগের মধ্যে মতভেদ আছে; পরন্তু যে মত বহুল প্রচার, তাহাই উপরে লিখিত হইল। ঐ প্রকার স্বরবিশিষ্ট কোন গ্রাম আধুনিক সংগীতে ব্যবহার হয় না। সংস্কৃত-গ্রন্থকারেরা বলেন, যে ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রাম ধরাভলে এবং গান্ধার-গ্রাম স্বর্গে—দেবলোকে—প্রচলিত \*। ইহার অর্থ এই যে, যে সংগীতে গান্ধার-গ্রাম ব্যবহৃত হইত, তাহা গ্রন্থকারদিগের সময়েও অপ্রচলিত হইয়া গিয়াছিল। অতএব সংগীত যে যুগে যুগে পরিবর্তন হইয়াছে, ইহা দ্বারা আরও স্পষ্ট প্রমাণিত হইতেছে। ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রামের সপ্ত স্বর-মধ্যস্থিত শ্রুতির নিয়ম দেখিয়া আপাততঃ ইহাই বোধ হয়, যে ঐ দুই গ্রামে গ ও নি কোমল; এবং গান্ধার-গ্রামে রি, গ, ধ ও নি কোমল।

ষড়্জ-গ্রামে আর এক আশ্চর্য্য এই দেখা যায় যে, যে স্থানে সা—তথায় রি, যে স্থানে রি—তথায় গ, এই প্রকার এক এক স্বর নামাইয়া, শেষে যে স্থানে নি—তথায় সা স্থাপন করিলে, আধুনিক সংগীতের স্বাভাবিক পূর্ণস্বারিক গ্রামের রূহৎ, মধ্য ও ক্ষুদ্র, এই তিন প্রকার অন্তরবিশিষ্ট সাত স্বরের সহিত অবিকল মিলিয়া যায়। এইজন্ত অনেক সময়ে মনে হয় যে শ্রুতি-সংখ্যাজুসারে ষড়্জ-গ্রামে সাত স্বরের স্থান নির্দেশ সম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের ভ্রম হইয়া থাকিবে; কারণ ভরত, হরুমান, প্রভৃতি আদি শাস্ত্রকারদিগের লিখিত গ্রন্থ বহুকাল লোপ পাইয়াছে। মধ্যকালের গ্রন্থকারগণ কেবল আবহমান কাল হইতে শুনিয়া আসিতেছেন, যে সা, ম ও প চতুঃশ্রুতিক, রি ও ধ ত্রিঃশ্রুতিক, এবং গ ও নি দ্বিঃশ্রুতিক †। কিন্তু আদি শাস্ত্রালোকাভাবে কোন এক গ্রন্থকার হয়ত নিজে কল্পনা করিয়া, উহার উক্ত প্রকার ব্যাখ্যা করিয়াছেন; এবং তাঁহার পরবর্তী গ্রন্থকারগণও সেই মত অবলম্বন করিতে, সকলেরই ঐ ভুল হইয়া থাকিবে;—কারণ শ্রুতিগুলি প্রত্যেক স্বরের উপরে না ধরিয়া, নীচে যে কেন ধরা হইয়াছে, তাহার কোন

\* “তোঁ হৌ ধরাভলে ভজ ত্র্য ষড়্জ-গ্রাম আদিশঃ ॥

গান্ধার-গ্রামযাচটে ভদ্র তং নারদোহুনিঃ ।

এবর্ততে স্বর্গলোকে গ্রামোহসৌ ন মরীতলে ॥ সঙ্গীত-রত্নাকর ।

† “চতস্রঃ পক্ষে ষড়্জে মধ্যমে শ্রুতয়োমতাঃ ॥

কথ্যে দৈবতে তিস্রঃ দে গান্ধারে নিষাদকে ॥” সঙ্গীত-রত্নাবলী ।

তাৎপর্য্য দৃষ্ট হয় না। আরও গ্রামের প্রথম সুর যে সা, তাহা প্রথম  
 ঋতিতে ধরাই স্বাভাবিক; তাহা না করিয়া চতুর্থ ঋতিতে ধরাতে, গ্রামো-  
 চারণ কালে প্রথম তিনটী ঋতি অপ্রয়োজনীয়। এইজন্য গাঙ্গার-গ্রামে  
 শেষ সুর নি-কে প্রথম ঋতিতে ধরিতে হইয়াছে। যদি বল—ষড়্জ-গ্রামের  
 প্রথম তিনটী ঋতি গ্রামোচ্চারণ কালে শেষ সুর নি-এর উপরে ব্যবহৃত হয়;  
 তাহা হইলে সা-কে চতুঃঋতিক না বলিয়া তিন-ঋতিক, রি-কে দ্বি-ঋতিক,  
 নি-কে চতুঃঋতিক, এই প্রকার বলিতে শাস্ত্রকারের কিছুই কঠিন ছিল না;  
 এবং তাহা হইলে সৰ্ব্ব প্রকারেই সম্ভব হইত। ইহাতেই বোধ হয় যে,  
 গ্রন্থকারগণ আদি শাস্ত্রকারের অভিপ্রায় সম্যক বুঝিতে পারেন নাই।  
 পুরাতন সংস্কৃত গ্রন্থকারদিগের ভ্রম হইয়াছে, একথা মুখে আনাও যদি  
 মহাপাপ, তাহা হইলে ঐ প্রকার সুর-গ্রাম প্রাচীন সংগীতেরই উপযোগী  
 ছিল, এই যুক্তি ভিন্ন উপায়ান্তর নাই। উক্ত গ্রন্থকারগণ যেমন গাঙ্গার-  
 গ্রামের ব্যবহার না দেখিয়া, তাহা দেবলোকে প্রচলিত বলিয়াছেন, আমরাও  
 তজ্জপ ষড়্জ ও মধ্যম-গ্রামের ব্যবহার বুঝিতে না পারিয়া, উহা দেবোপম  
 প্রাচীন আৰ্য্যদিগের মধ্যে প্রচলিত ছিল, ইহাই আমাদের মনে করা উচিত।  
 কিন্তু আর এক কথা এই যে, সার উইলিয়াম জোন্স, ডি, প্যাটাসন প্রভৃতি  
 যে সকল ইউরোপীয় পণ্ডিত সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থাদির আলোচনা করিয়াছিলেন,  
 তাঁহারা, যে যে সুরের যত ঋতি, তাহা সুরগুলির উচ্চদিকেই দেখাইয়া-  
 ছেন। সার উইলিয়াম জোন্স ‘সংগীত-নারায়ণ’ ও সোমেশ্বর র্ত্ত ‘রাগবিবোধ’  
 বিশেষরূপে অধ্যয়ন করিয়াছিলেন; অতএব তিনি কি ঐ গ্রন্থদ্বয়ের মতামু-  
 সারেই ঋতির ঐ প্রকার নিয়ম তাহার হিন্দু সংগীত বিষয়ক প্রবন্ধে  
 লিখিয়াছেন, না আধুনিক সংগীতের মতামুসারেই ঐ প্রকার লিখিয়াছেন,  
 তাহা নিশ্চয় জানা যায় না। সংগীত-নারায়ণ ও রাগবিবোধের সম্পূর্ণ গ্রন্থ  
 দেখিতে পাইলে বুঝিতে পারি যে সার উইলিয়াম জোন্স প্রভৃতি ঋতির নিয়ম প্রাচীন  
 মতামুসারে লিখিয়াছেন, কি ভুল করিয়াছেন।

**বিকৃত সুর:**—সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ শুদ্ধ সুর সাতটী, ও বিকৃত সুর  
 বারটীর কথা বলিয়াছেন\*। অধুনা আমরা যাহাকে বিকৃত অর্থাৎ কড়ি-কোমল  
 সুর বলি, প্রাচীন মতে বিকৃত সুর সেরূপ নহে।—ষড়্জ-গ্রামের সাত  
 সুরকেই উক্ত গ্রন্থকারগণ শুদ্ধ সুর বলেন; ঐ সুরের কোনটী এক বা দুই  
 ঋতি উচ্চ নীচ হইলে তাহারই বিকৃত সংজ্ঞা হয়। উক্ত বারটী বিকৃত

\* “ততঃ সপ্ত ধরাঃ শুদ্ধাঃ বিকৃতাঃ দ্বাদশাপ্যমী।” সঙ্গীত-দর্পণ।

স্বর একই গ্রামে ব্যবহার হয় না। ষড়্জ-গ্রামে তিনটি বিকৃত স্বর পৃথক, এবং মধ্যম-গ্রামে পাঁচটি বিকৃত পৃথক; বাকী চারিটি বিকৃত স্বর উক্ত দুই গ্রামের সাধারণ। প্রাচীন মতে সাত স্বরই অবস্থান্তরে বিকৃত গণ্য হয়; সা, গ, ম, নি, ইহার দুই দুই প্রকারে বিকৃত, এবং রি ও ধ এক প্রকারে বিকৃত হয়। সাত স্বরই বিকৃত হওয়ার কারণ এই যে, যে স্বর স্থান চ্যুত হয়, সেত অবশ্যই বিকৃত; আবার স্থান চ্যুত না হইলেও, যে স্বরের নীচে কি উপরে স্থান চ্যুত অন্য বিকৃত স্বর থাকে, তাহাকেও গ্রহণকারণ বিকৃত বলেন। নিম্নে বিকৃত স্বরের বৃত্তান্তিকা তালিকা প্রদত্ত হইল।

সংখ্যা।	নাম।	ব্যবস্থিতি।	অবস্থা।
১	চ্যুত-সা *	... মন্দাসংস্থিত	... দ্বি-শ্রুতিক
২	অচ্যুত-সা	... চন্দ্রাবতীস্থ	... দ্বি-শ্রুতিক
৩	বিকৃত-রি	... রতিকাস্থিত	... চতুঃ-শ্রুতিক
৪	সাধারণ-গ	... বজ্রিকাস্থিত	... ত্রি-শ্রুতিক
৫	অন্তর-গ	... প্রসারিণীস্থ	... চতুঃ-শ্রুতিক
৬	চ্যুত-ম	... প্রীতিসংস্থিত	... দ্বি-শ্রুতিক
৭	অচ্যুত-ম	... মার্জানীস্থিত	... দ্বি-শ্রুতিক
৮	চ্যুত-প	... সন্দীপনীস্থ	... ত্রি-শ্রুতিক
৯	কৈশিক-প	... সন্দীপনীস্থ	... চতুঃ-শ্রুতিক
১০	বিকৃত-ধ	... রম্যাসংস্থিত	... চতুঃ-শ্রুতিক
১১	কৈশিক-নি	... তীব্রাসংস্থিত	... ত্রি-শ্রুতিক
১২	কাকলী-নি	... কুমুদীস্থ	... চতুঃ-শ্রুতিক

কৈশিক-নি, চ্যুত-সা এবং বিকৃত-রি, এই তিনটি ষড়্জ গ্রামের বিকৃত স্বর; সাধারণ-গ, চ্যুত-ম চ্যুত-প, কৈশিক-প, ও বিকৃত-ধ, এই পাঁচটি মধ্যম গ্রামের; অচ্যুত-সা, অন্তর-গ, অচ্যুত-ম, ও কাকলী-নি, এই কয়টি উভয় গ্রামের বিকৃত স্বর। অচ্যুত-সা বিকৃত-রি অচ্যুত-ম ও বিকৃত-ধ, ইহার তৎস্বর-স্থানীয় হইলেও, প্রথম তিনটির নীচে ক্রমাগত স্থান অষ্ট কাকলী-নি, চ্যুত-সা, ও অন্তর-গ এবং বিকৃত-ধ-এর উপরে কাকলী-নি থাকিতে উহারও বিকৃত পদ বাচ্য হইয়াছে। চ্যুত-প এই বিকৃত সংজ্ঞার কারণ দেখা যায়

\* সংকৃত সঙ্গীত রসাকর হইতে উদ্ধৃত।



না, কারণ ইহা মধ্যম-গ্রামের শুদ্ধ স্বর হেতু নিজে স্থান-চ্যুত নহে, এবং ইহার নীচে কি উপরে স্থান চ্যুত বিকৃত নাই। কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, যে সা-এর সম্পর্কে অন্তান্ত স্বরের অস্তিত্ব, উক্ত বিকৃতির নিয়মে, সেই আদর্শ স্বর সাও স্থান চ্যুত হইয়া বিকৃত হইয়াছে। ইউরোপের চিরস্থায়ী ওজোন-বিশিষ্ট সাক্ষীতিক যন্ত্রে সা-কে কড়ি করা হয় বটে; কিন্তু তৎকালে সে সা-এর খরজ স্বর হইয়া অন্য স্বর খরজ হয়, ইহা নিত্য বিধি। ইহাতেই মধ্য কালীয় সংস্কৃত গ্রন্থকারগণের সংগীতে কাঞ্চিক জ্ঞান থাকা সন্দেহে সম্পূর্ণ সন্দেহ হয়।

সংগীতের স্বাভাবিক নিয়ম এই যে, যে যে স্বরের অন্তর দূর দূর, তানের বিচিহ্নতার জন্ত, উহাদিগকে নিকট অন্তরে আনয়ন করিলে, উহারা স্থান চ্যুত হইয়া কড়ি বা কোমল হয়। প্রাচীন পদ্ধতিতে ঐ প্রাকৃতিক নিয়ম দৃষ্ট হয় না। আরও সা ও ম-কে তীব্র দিক ভাগে কেবল কোমল দিবেই বিকৃত করাতেও সন্দেহ হয় যে, স্বর গ্রামে প্রতিবিভাগের নিয়ম গ্রন্থকারগণ উল্টা করিয়াছেন। সা-এর এবং ম-এর চারি ভাগে যদি উহাদের উপর দিকে দেওয়া হইত, তাহা হইলে কাকলী-নি ও অন্তর গ-এ আধুনিক সংগীতের কোমল-রি ও কড়ি-ম প্রাপ্ত হওয়া যাইত। কিন্তু এক্ষণে তর্কও অসঙ্গত নহে যে, পূর্বকালের সংগীতে কোমল-রি ও কোমল ধ, এবং কড়ি-ম ব্যবহার হইত না; কিন্তু তাহাদের কার্য্য অন্য কোন প্রকারে সম্পাদিত হইত।

পূর্বে ৪র্থ পরিচ্ছেদে বলিয়াছি, যে অর্দ্ধান্তর অপেক্ষা ক্ষুদ্রতর অন্তর-বিশিষ্ট স্বর প্রাচীন সংগীতেও ব্যবহৃত হইত না, তাহার বিশেষ প্রমাণ এই,—কি শুদ্ধ, কি বিকৃত, কোন স্বরই এক প্রতিক নহে; এবং রি ও ধ এর তীব্র বিকৃতি নাই, এবং গ ও নি-এর কোমল বিকৃতি নাই। গান্ধার-গ্রামের বিকৃত স্বর ভিন্ন প্রকার, তদ্বিষয় গ্রন্থকারেরা বিশেষ করিয়া লিখেন নাই।

বিকৃত স্বর সন্দেহেও গ্রন্থকারগণের মত ভেদ আছে। সংগীত-দামোদরের মতে সা ও প বিকৃত হয় না, তাহারা অচল\*। সংগীত-পারিজাত মতে ২২টী বিকৃত স্বর; গ্রন্থকার প্রত্যেক প্রতিতেই এক একটী স্বর স্থাপন করিয়াছেন, তজ্জন বিকৃত সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে; কিন্তু সংগীতে এরূপ বিকৃতি নিতান্ত অপ্রয়োজনীয়।

প্রথম মুদ্রিত “যন্ত্রকেন্দ্রীপিকার” ২২ পৃষ্ঠায় আধুনিক সংগীতের অচলস্বারিক (অচল-ঠাট) গ্রামের ১২টী পদ্যকে প্রাচীন সংগীত মতের

\* “যন্ত্রকেন্দ্রীপিকার” পঞ্চম অধ্যায়ের ১২৩ পৃষ্ঠায়।

পাকারো মধ্যমস্বার্য্য দিবাঙ্গো ধৈবতশ্চলঃ ॥” সঙ্গীত-দামোদর।

দ্বাদশ বিকৃত স্বর বলিয়া জ্ঞাপন পূর্বক, তাহার প্রমাণার্থ গ্রন্থকার সঙ্গীত দর্পনের “ততঃ সপ্ত স্বরাঃ শুদ্ধাঃ” ইত্যাকার যে বচন উদ্ধৃত করিয়াছেন, তাহা অসঙ্গত হইয়াছে, তাহার সন্দেহ নাই। কিন্তু অচল-ঠাটের বিকৃত গ্রামেও বারটী স্বর, এবং প্রাচীন মতের বিকৃতও ১২ টী স্বর ইহাতে কাষেই লোকের ভ্রম হয়, যে, সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ ঐ অচলস্বারিক বার স্বরকেই হয়ত দ্বাদশ বিকৃত স্বর বলিয়া থাকিবেন। প্রত্যুত অচল-স্বারিক ১২ স্বরের অর্থ আছে; প্রাচীন মতের বারটী বিকৃত স্বরের সম্যক্ তাৎপর্য বুঝা যায় না। ইহাতেই সন্দেহ হয়, যে আদি শাস্ত্রকার বিকৃত স্বরের যে নিয়ম করিয়াছিলেন, তাহা লোপ হওয়াতে, হয়ত মধ্যকালের গ্রন্থকারগণ দ্বাদশ বিকৃত স্বরের উক্ত মনগড়া ব্যাখ্যা করিয়া দিয়াছেন। আধুনিক অচল-স্বারিক, ও প্রাচীন বিকৃত, এই এক জাতীয় দুই প্রকার স্বর তুল্য সংখ্যক হওয়াও আশ্চর্যের বিষয়। যাহা হউক, দ্বাদশ বিকৃত স্বরের কোন অজ্ঞাত তাৎপর্য থাকিতে পারে; অর্থাৎ উহারা প্রাচীন সঙ্গীতেরই উপযোগী ছিল, এই কথায় সব চুকিয়া যায়।

**মূচ্ছনা :**—স্বর-গ্রামের প্রত্যেক স্বর হইতে তাহার উচ্চ বা খাদ অষ্টম পর্য্যন্ত সমস্ত স্বরের যে আরোহণ ও অবরোহণ, শাস্ত্রকারেরা তাহার ‘মূচ্ছনা’ নাম দিয়াছেন\* যথা:—সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা<sup>১</sup>, এই এক মূচ্ছনা; রি-গ-ম-প-ধ-নি-সা<sup>২</sup>-রি<sup>৩</sup>, এই আর এক মূচ্ছনা; গ-ম-প-ধ-নি-সা<sup>৩</sup>-রি<sup>৩</sup>-গ<sup>৩</sup>, এই তৃতীয় মূচ্ছনা, ইত্যাদি। এই প্রকার প্রতি গ্রামে সাত মূচ্ছনা; তাহাতেই তিন গ্রামে একবিংশতি মূচ্ছনা হইয়াছে। উহাকে মূচ্ছনা কেন বলা হইল, তাহার তাৎপর্য কোন গ্রন্থকারই লিখেন নাই। প্রাচীন

\* “ক্রমাৎ স্বরাণাং সপ্তানামারোহণাবরোহণম্ ।

মূচ্ছনৈতুচ্যতে—” ॥ সঙ্গীত রত্নাকর ।

“আরোহণাবরোহণ ক্রমেণ স্বর সপ্তকম্ ।

মূচ্ছনা শব্দ বাচ্যং হি বিশেষ্যং তদ্বিচ্ছন্দৈঃ ॥” মতঙ্গ ।

অনেকে অজ্ঞাতপ্রযুক্ত মূচ্ছনাকে মিড়্ বলিয়া ব্যাখ্যা করেন। আমারও পূর্বে ঐ ভ্রান্তি ছিল সেইজন্য মৎ প্রণীত ‘সঙ্গীত শিক্ষা’ ও ‘সেতার শিক্ষা’ উভয় গ্রন্থেও মূচ্ছনার অন্তর্ক অর্থ সন্নিবেশিত হইয়াছিল; কারণ তৎকালে কোন সংস্কৃত-সঙ্গীত-গ্রন্থ আমার অধ্যয়ন করা হয় নাই। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় এই যে বাঁহারা সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থাদি দেখিয়াছেন, যেমন সঙ্গীতসার, ও ‘যন্ত্রক্ষেত্রদীপিকার’ গ্রন্থকর্তাপণ, তাহারও ঐ ভ্রমে পতিত হইয়াছেন। সংস্কৃত সঙ্গীত রত্নাকরের সম্পাদক, সঙ্গীত-দক্ষ বাবু সারদাপ্রসাদ ঘোষ মহাশয়, খ্রীঃ ১৮৭২ সনের জুলাই মাসের কলিকাতা রিভিউ পত্রিকাতে, অন্তান্ত ভ্রমের সহিত ঐ ভ্রম প্রথম দেখাইয়া দেন। অতএব তাহার নিকট আমাদের কৃতজ্ঞতা স্বীকার প্রয়োজন।

গ্রন্থকারেরা ঐ ২১ মূচ্ছনার স্বন্দর স্বন্দর নাম দিয়াছেন; তাহা নিয়ে লিপিবদ্ধ হইতেছে :—

ষড়্জগ্রামের,—উত্তরমজ্জা, অভিরুদ্রপতা, অশ্বক্রান্তা, মৎসরীকৃতা,  
শুদ্ধষড়্জা, উত্তরাযতা, ও রজনী।

মধ্যম-গ্রামের,—সৌবীরি, দ্ব্যাকা, পৌরবী, মার্গী, শুদ্ধমধ্যা,  
কলোপনতা, ও হারিণাশ।

গাঙ্কার-গ্রামের,—নন্দা, বিশালা, স্বমুখী, চিত্রা, চিত্রবতী,  
সুখা, ও আলাপী\*।

ষড়্জগ্রামের মূচ্ছনা যেমন সা হইতে আরম্ভ হয়, সেইরূপ মধ্যম-গ্রামের মূচ্ছনা ম হইতে, এবং গাঙ্কার-গ্রামের মূচ্ছনা গ হইতে আরম্ভ হইয়া থাকে। শাস্ত্রদেব বলেন যে, মতান্তরে মূচ্ছনার একরূপ পদ্ধতিও দৃষ্ট হয় যে, সা-এর সুরে রি উচ্চারণ করিয়া রি-গ-ম-এর অন্তর ক্রমান্বয়ে আরোহণ করিলে, অভিরুদ্রপতা—২য় মূচ্ছনা হয়; সেইরূপ সা-এর স্থানে গ উচ্চারণ করতঃ আরোহণ করিলে, অশ্বক্রান্তা—৩য় মূচ্ছনা হয়, ইত্যাদি; এই প্রকার সকল সুর ধরিয়া মূচ্ছনা হইয়া থাকে। এইরূপ এক-এক মূচ্ছনা যদি রাগ বিশেষের প্রতিপাদিকা হয় †, তাহা হইলে মূচ্ছনার বিশেষ তাৎপর্য উপলব্ধি হয়; নতুবা তাহার প্রয়োজন বুঝা যায় না। আধুনিক সঙ্গীতে যাহাকে ঠাট বলে, ঐ রূপ মূচ্ছনার সেই অর্থ হয় ‡; মূচ্ছনার ঐ নিয়মে রাগের ঠাট নিরূপিত হইলে, কোন সুরকে আর উচ্চ নীচ করিয়া

\* সংস্কৃত সঙ্গীত-রত্নাকর হইতে ঐ সকল নাম গৃহীত হইল। অন্যান্য গ্রন্থে মূচ্ছনা সমূহের বিভিন্ন নাম দৃষ্ট হয়।

† ‘মধ্যমমধ্যমারভ্য সৌবীরী মূচ্ছনা ভবেৎ।’ সঙ্গীত রত্নাকর।

‡ ‘সুরঃ সংসৃজিতোষত্র রাগতাং প্রতিপাদ্যতে।

মূচ্ছনাবিভিভাষাচ্চ কবয়ো গ্রামসম্ভবাঃ।’ সঙ্গীত-দামোদর।

§ গ্রীসদেশীয় প্রাচীন সঙ্গীতের ভিন্ন ভিন্ন স্বর-গ্রামের সহিত ঐ প্রকার মূচ্ছনার সম্পূর্ণ সৌসাদৃশ্য লক্ষিত হয়; যথা—

উত্তরমজ্জা মূচ্ছনা : সা-রি-গ-ব-প-ধ-নি-সা, ফোনীয় (Ionian) গ্রাম।

অভিরুদ্রপতা ,, রি-গ-ব-প-ধ-নি-সা-রি, দোরিয়ানী (Dorian) গ্রাম।

অশ্বক্রান্তা ,, গ-ব-প-ধ-নি-সা-রি-গ, ফ্রিজিয়ানী (Phrygian) গ্রাম।

মৎসরীকৃতা ,, ম-প-ধ-নি-সা-রি-গ-ব মিরিডানী (Lydian) গ্রাম।

শুদ্ধষড়্জা ,, প-ধ-নি-সা-রি-গ-ব-প, মিক্সলীদিয়ানী (Mixolydian) গ্রাম।

উত্তরাযতা ,, ধ-নি-সা-রি-গ-ব-প-ধ, ইয়োলিয়ানী (Eolian) গ্রাম।

মিক্সলীদিয়ানী গ্রাম প্রাচীন গ্রীসীয়া ব্যবহার করিতেন না, উহা সেকালের ইতালীয় গ্রীকের যাহকেরা প্রথম প্রচার করেন।

কড়ি-কোমল করার আবশ্যক হয় না। কড়ি কোমলঃ বিশিষ্ট ঠাটের স্বর-মধ্যবর্তী অন্তরের যে যে অঙ্কুর, তাহা গ্রামের ১ম-সা-মুচ্ছনা ব্যতীত, অষ্টাঙ্গ মুচ্ছনার মধ্যে পাওয়া যায়। ১৬শ পরিচ্ছেদে এই বিষয় বিস্তারিত প্রদর্শিত হইতেছে।

যে সকল রাগ স্বাভাবিক গ্রামের কোন মুচ্ছনাতেই নির্বাহ হয় না, যেমন আধুনিক ভৈরব রাগে কোমল-রি হইতে শুদ্ধ গ-এর অন্তর স্বাভাবিক গ্রামের কোন স্থানেই পাওয়া যায় না, সেই সকল রাগে বোধ হয় বিকৃত স্বর ব্যবহার হইত; কেননা বিকৃত মুচ্ছনারও নিয়ম আছে, তাহা ক্রমে দেখাইতেছি। এইজন্যই বোধ হয় বিকৃত স্বর সকল আধুনিক নিয়মের কড়ি-কোমল স্বর হইতে ভিন্ন।

পূর্বোক্ত মুচ্ছনা সমূহকে শুদ্ধা কহে, কেননা শুদ্ধ স্বর-যুক্ত। বিকৃত স্বর-যুক্তা মুচ্ছনা তিন প্রকার :—কাকলীকলিতা, সাস্তরা, এবং কাকল্যাস্তরা\*। কাকলীকলিতা, মুচ্ছনায় কাকলী-নি, সাস্তরা মুচ্ছনায় অন্তর-গ, এবং কাকল্যাস্তরা মুচ্ছনায় কাকলী-নি ও অন্তর-গ ব্যবহৃত হয়।

ঐ সমস্ত মুচ্ছনা আবার তিন জাতিতে বিভক্ত; যথা—সম্পূর্ণা মুচ্ছনা, যাহাতে সাত স্বরই বর্তমান; ষাড়বী মুচ্ছনা,—যাহাতে এক স্বরের অভাব; এবং ঔড়বী মুচ্ছনা,—যাহাতে দুই স্বরের অভাব†। শাস্ত্রদেবকৃত সঙ্গীত রত্নাকরের মতে ষড়্জ-গ্রামের ষাড়বী মুচ্ছনায় সা, রি, প, অথবা নি এই কয় স্বরের কোন একটির অভাব; মধ্যম-গ্রামে সা, রি, কিম্বা গ এই তিন স্বরের একটির না একটির অভাব হয়। ষড়্জ-গ্রামের ঔড়বী মুচ্ছনায় সা ও প, কিম্বা রি ও প, কিম্বা গ ও নি, এই কয় স্বরের অভাব; এবং মধ্যম-গ্রামে রি ও ধ, কিম্বা গ ও নি, এই কয় স্বরের অভাব হয়। ঐ সকল মানাজাতীয় মুচ্ছনার সংখ্যা ১৮০। এক্ষণে দেখা যাইতেছে, যে আধুনিক নিয়মে ঔড়ব ও ষাড়ব রাগে যে যে স্বর বর্জিত হয়, উক্ত প্রাচীন নিয়মে সেরূপ নহে। আরো আশ্চর্য্য এই, প্রাচীন মতে সা-স্বর বর্জিত হইতেছে। কিন্তু সা পরিত্যাগে গান-বাঁধ করা অস্বাভাবিক কার্য্য; অতএব যে স্থলে সা বর্জিত হয়, তথায় অন্য কোন স্বর অবশ্য ধরজ হইয়া থাকে, এইরূপ অল্পভব ভিন্ন উপায়ান্তর নাই। আবার ইহাও দেখা

\* “চতুর্দা ভাঃ পুথক্ শুদ্ধাঃ কাকলীকলিতান্তথা।

সাস্তরাভ্যন্তরোপেতাঃ ষট্পকাশদিভীতিভাঃ ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর।

† “ঔড়বঃ পকতিশ্চৈব ষাড়বঃ ষট্ স্বরো ভবেৎ।

সম্পূর্ণঃ সপ্তভিষ্টৈব বিজ্ঞেয়ো গীতযোক্ত্যভিঃ” ॥ নারদ-সঙ্গীত-রত্নাকর।

যাইতেছে যে, কোন অসম্পূর্ণা মূর্ছনায় ম-স্বর বজ্জিত হয় নাই; কিন্তু সে কালে ম-বজ্জিত রাগ যে ছিল না ইহাই বা কি প্রকারে বিশ্বাস হয়? কালে কালে রাগের মূর্ছনা পরিবর্তিত হইয়া গিয়াছে; অতএব পুরাকালে যেখানে ম ছিল, এখন তথায় সা হইয়াছে; এবং যে স্থানে সা ছিল, এখন তথায় ম হইয়াছে, এই যুক্তি অবলম্বন করিলে অনেক বিষয়ের সামঞ্জস্য হয়। কিন্তু চ্যুত-ম ও চ্যুত-সা থাকাতে ঐ মুক্তি সর্বদ্বন্দ্বের হইতে পারিতেছে না। সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ যে প্রকার অপরিষ্কার করিয়া সকল বিষয় লিখিয়া গিয়াছেন, তাহাতে কোন বিষয়ের মীমাংসা হওয়া আশা করা যায় না।

**তানঃ**—মূর্ছনাস্ত্যক্ত স্বরসমূহের নানাবিধ বিভাগকে তান কহে। তান সপ্ত প্রকার \*; আর্জিক, গাথিক, সামিক, স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ। এক স্বরের তানকে আর্জিক বণে, দুই স্বরের তানকে গাথিক, তিন স্বরের তানকে সামিক, এই প্রকার সাত স্বর পর্যন্ত তানের প্রকার ভেদ করা হইয়াছে। তান আবার আরও দুই প্রকার বলিয়াছেন,—শুদ্ধ তান, ও কূট তানঃ—উপরোক্ত তানসকল শুদ্ধ; এবং সম্পূর্ণ ও অসম্পূর্ণ এই দুই প্রকার মূর্ছনা, বিপরীত ক্রম সহকারে, উচ্চারিত হইলে, তাহাকে কূট তান বলেন। কূট তানের তাৎপর্য বুঝা যায় না। এই প্রকার নানাবিধ তান একত্র করিলে ৪২ কোটি তান হওয়া আশ্চর্য্য নহে।

সঙ্গীত-রসিকের গ্রন্থে জাতি-প্রকরণ নামক অধ্যায়ে ১৮ প্রকার জাতি নির্দেশ করিয়াছেন; তাহার মধ্যে ষড়্জাদি সপ্তস্বর নামী শুদ্ধা জাতি সাত প্রকার, যথাঃ—বাড়্জী, আর্জী, গান্ধারী, ইত্যাদি; এবং বিকৃতা জাতি একাদশ প্রকারঃ যথা,—ষড়্জকৈশিকী, ষড়্জোদীচ্যবা, ষড়্জমধ্যমা, গান্ধা-রোদীচ্যবা, রক্তগান্ধারী, কৈশিকী, মধ্যমোদীচ্যবা, কাশ্মীরবী, গান্ধারপঞ্চমী, আর্জী ও নন্দরস্তী এই সকল জাতি কি তানের, না মূর্ছনার, না রাগের না গীতের, তাহা জ্ঞাত হওয়া দুষ্করঃ এবং উহাদের যে কি তাৎপর্য্য ও প্রয়োজন, তাহাও বুঝা দুঃসাধ্য। অনেক সময়ে এরূপ বোধ হয়, যে ঐ প্রকার বহুতর কাল্পনিক বিবরণ দ্বারা কেবল গ্রন্থের কলেবর বৃদ্ধি করা হইয়াছে। যাহা হউক, উহাদের কোন তাৎপর্য্য থাকিলেও আধুনিক সরল হিন্দু সঙ্গীতের যে এতাদিক আড়ম্বরের আকাজকা নাই, তাহা নিশ্চয়। প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের লেখার ধরণ দেখিয়া এরূপ প্রতীয়মান হয়, যে

\* “আর্জিকো গাথিকশ্চৈব সামিকশ্চ স্বরাস্তরঃ।

ঔড়বঃ ষাড়বশ্চৈব সম্পূর্ণশ্চেতি সপ্তমঃ ॥” নারদ (সঙ্গীত রসিকের)।

তাঁহারা যেন অগ্রে ব্যাকরণ প্রস্তুত করিয়া তদনুসারে এক নূতন ভাষা প্রচার করিতেছেন ; চলিত ভাষার ব্যবহারানুসারে ব্যাকরণ প্রস্তুত করেন নাই ।

**গ্রহ ও ন্যাস :-** সঙ্গীত-শাস্ত্রকার রাগের মধ্যে কয়েক প্রকার স্বর প্রধান, অর্থাৎ বিশেষ আবশ্যকীয় বলিয়া নির্দেশ করিয়াছেন ; তাহাদের নাম গ্রহ, ত্রাস, অপত্রাস, সংত্রাস, অংশ, বাদী, সঙ্গবাদী, অঙ্গবাদী, বিবাদী, ইত্যাদি । গ্রন্থকারদিগের কেহ বলেন যে, যে স্বর হইতে ‘রাগের’ উৎপত্তি হয় তাহার নাম গ্রহ ; ও যে স্বরে রাগ সমাপ্ত হয়, তাহার নাম ত্রাস \* । কেহ বলেন যে, ‘গীতের’ আদিতে ও অন্তে যে যে স্বর তাহার নাম ক্রমে গ্রহ ও ত্রাস † । অতএব গ্রহ ও ত্রাসের বিশেষ তাৎপর্য্য গ্রন্থকারদিগের বর্ণনায় কিছুই স্থির করা যায় না, কারণ রাগ ও গীত অনেক ভিন্ন ভিনিস ‡ । রাগ-রাগিনীর মধ্যে গ্রহ ও ত্রাস কি প্রকার, তাহা পরে দেখাইতেছি । আধুনিক সঙ্গীতে গ্রহ ও ত্রাসের কোন বিধি নির্দিষ্ট নাই ; সকল স্বর হইতেই রাগের উৎপত্তি ও সমাপ্তি দৃষ্ট হয় । ( ৬৬ পৃষ্ঠা দেখ ) । গীতের স্বরের গ্রহ ও ত্রাস নির্দিষ্ট থাকি সম্ভব বটে । সঙ্গীত-রত্নাকরে অপত্রাস ও সংত্রাস প্রভৃতি কয়েক স্বরের যে বর্ণনা আছে, তাহাতে এইমাত্র বুঝায়, যে উহার গীতের কোন কোন অংশের শেষ স্বর ; কিন্তু সে যে কিরূপ, তাহা আর বুঝা যায় না ।

**বাদী, বিবাদী, ইত্যাদী :-** সঙ্গীত-রত্নাবলীর মতে রাগের বাদী-স্বর রাজার জায়, সঙ্গবাদী-স্বর অমাত্যের জায়, অঙ্গবাদী, ভূত্যের জায়, এবং বিবাদী স্বর শক্রবৎ § । কেহ কেহ বাদী স্বরের আর এক নাম ‘অংশ’ বলেন § । রাগে যে স্বর অধিকতর ব্যবহার হয়, তাহাকেই কোন কোন গ্রন্থকার বাদী কহেন, যদ্বারা রাগাদি প্রতিপন্ন হয় । ইহাতে আপাততঃ এই বোধ হয়, যে বাদী সঙ্গবাদী প্রভৃতি দ্বারা রাগের মধ্যে স্বরের অবস্থা বুঝায় ; অধুনা এই

\* “রাগাদৌ স্থাপিতৌ যন্ত স গ্রহ-স্বর উচ্যতে ।

ন্যাস-স্বরন্তুবিজ্ঞেয়ো যন্ত রাগঃ সমাপকঃ ॥” সঙ্গীত-রত্নাকর ।

† “গ্রহ-স্বর স ইত্যুক্তো যো গীতাদৌ স্মপিতঃ ।

ন্যাস-স্বরন্তু স হোক্তা যো গীতাদি সমাপ্তিকঃ ॥” সঙ্গীত-নারায়ণ ।

‡ ‘স্বামিবন্দনাধারী স রাগঃ প্রতিপাদকঃ ।

বাদিনা সহসংবাদাং সঙ্গবাদী মঞ্জিড়ুল্যকঃ ।

মুখে তন্ত্ৰাজুবন্দনাদু বাদী চ ভূতাবৎ ।

উথা বিবাদান্তেনৈব বিবাদী বৈদ্যবন্তযেৎ । সঙ্গীত-রত্নাবলী

§ “অনঙ্গবাদাং প্রধানত্বাৎ অংশো জীবতরঃ স্বরঃ ।” সোমেশ্বর ।

রূপই সকলের সংস্কার। কিন্তু বাস্তবিক বাদী-স্বরের অর্থ, বোধ হয়, একরূপ নহে; কারণ সংস্কৃত-গ্রন্থকারেরা সা স্বরকেও রাগ বিশেষের বাদী বলিয়াছেন, যে সা সকল রাগেই সমান ব্যবহার্য।

শাক্তদেব, মতঙ্গ, দত্তিল, বিস্তাল, প্রভৃতি গ্রন্থকারের মতে যে দুই স্বর ১২ কি ৮ শ্রুতি ব্যবধানে অবস্থিত, তাহারা পরস্পরের সঙ্গবাদী\*, যেমন সা-এর সঙ্গবাদী ম ও প, এবং ম ও প-এর সঙ্গবাদী সা; সেইরূপ রি ও ধ, এবং গ ও নি, পরস্পর সঙ্গবাদী। এক্ষণে মনে কর, কোন চারিটা রাগে যদি রি বাদী হয়, তবে সেই কয় রাগেই ধ—সঙ্গবাদী, প—অঙ্গবাদী ও গ—বিবাদী হইলে, ঐ চারি রাগের পার্থক্য কিরূপে নির্বাহ হইবে? এইজন্তই বলি, যে ঐ সকল শব্দের অর্থ ও রূপ নহে। তবে যে কোন্ অর্থ ইহাও বুঝা কঠিন, আমার বোধ হয়, বাদী সঙ্গবাদী দ্বারা গ্রামস্থ স্বর নিচয়ের পরস্পর মিলের সঙ্কট, অর্থাৎ হার্ষানি, বুঝায়। কোন স্বরের সহিত তাহার পঞ্চম ও মধ্যমের মিল অতি নিকট, সেইজন্য তাহারা সঙ্গবাদী। সা-এর পঞ্চম ১২ শ্রুতি ব্যবহিত; অবরোহণে ঐ প ৮শ্রুতি ব্যবহিত। আরোহণে ম-এর পর ১২ শ্রুতি ব্যবহিত যে পর সপ্তকের সা, তাহা ঐ ম-এর পঞ্চম; অবরোহণে সেই সা ম হইতে ৮ শ্রুতি ব্যবহিত। ইহাতে স্পষ্ট প্রতীয়মান হইতেছে যে, কোন স্বরের সহিত তাহার পঞ্চমের যে সঙ্কট, তাহাই সঙ্গবাদী। কিন্তু উপরে বলিলাম যে, সা-এর উচ্চ ও নিম্ন পঞ্চমের শ্রুতি ব্যবধান দুই প্রকার,— ১২ ও ৮। এইজন্তই শাক্তকারেরা, বোধ হয়, সঙ্গবাদীর ঐ দুই প্রকার শ্রুতি ব্যবধানের কথা বলিয়াছেন। কিন্তু ঐ প্রকার ব্যবধানের যে দুই অবস্থা, অর্থাৎ উচ্চ ও নীচ, মধ্যকালীয় গ্রন্থকারেরা তাহা অভিপ্রায় না করাতে, সা-এর দুই সঙ্গবাদী, ম ও প, ধরিতে হইয়াছে; অথচ ম-এর পর ৮ শ্রুতি ব্যবহিত যে নি, তাহাকে ম-এর সঙ্গবাদী বলা হয় নাই। বস্তুতঃ উল্লিখিত বিচার মতে নি ম-এর সঙ্গবাদী হইতে পারে না, কেননা উহা ম-এর পঞ্চম নহে। এই নিয়মই যুক্তিসঙ্গত বোধ হয়; কারণ বাদী-স্বর দ্বারা যেমন রাগ প্রতিপন্ন হয়, তাহার অমাত্য—প্রধান সাহায্যকারী—যে সঙ্গবাদী-স্বর, অর্থাৎ বাদীর প, সেও যে রাগ প্রতিপাদন বিষয়ে সাহায্য করিবে, তাহার সন্দেহ নাই। যে রাগে সা বাদী, তাহাতে প-বর্জিত হইতে পারে না; সেইরূপ প-বর্জিত রাগে সা-স্বর বাদী হইবে না। যেমন আধুনিক প্রচলিত মালকৌশ রাগে প-বর্জিত হওয়াতে ম বাদী হইতে পারে, কেননা ম-এর পঞ্চম সা ঐ রাগের

\* “স্তুয়ো দ্বাদশাষ্টৌ বা যয়োঃস্তুত পোচরা।

বিধোনৌ সঙ্গাদি ততৌ— — — —” সঙ্গীত-রত্নাকর।

সম্বাদীরূপে বিশেষ প্রয়োজনীয়। কিন্তু এই অর্থও সর্বদা সন্দেহের হয় না। ফলতঃ এইরূপ ব্যাখ্যা ব্যতীত বাদী সম্বাদীর অর্থ সামঞ্জস্য হওয়াও দুষ্কর।

সঙ্গীত-রত্নাকরের টীকাকার সিংহভূপাল লিখিয়াছেন যে বাদীর স্থানে তাহার সম্বাদী প্রযুক্ত হইলে, জাতি রাগের হানি হয়, ইহার অর্থ কি? টীকাকার অর্থ করিতে গিয়া ঐ প্রকার অনেক গোলমাল করিয়াছেন।

মতঙ্গের মতে দুই শ্রুতি অন্তরে যে সুর, তাহা বিবাদীঃ—যেমন—রি-এর বিবাদী গ, ধ-এর বিবাদী নি; অর্থাৎ অর্দ্ধান্তর ব্যবহৃত সুর সকলের পরস্পর মিল নাই, তজ্জগাই বিবাদী, কিনা শ্রুতিকটু। আবার গ ও নি সকল সুরেরই বিবাদী বলিয়া ব্যক্ত হইয়াছে†; ইহার তাৎপর্য কিছুই পরিব্যক্ত হয় না।

যে সকল সুরের পরস্পর বিবাদিত্ব ও সম্বাদিত্ব নাই, তাহারা অমুবাদীঃ যেমন সা-এর অমুবাদী রি ও ধ, প-এরও রি ও ধ, রি-এর ম ও সা, ইত্যাদি অর্থাৎ, ইহাতে বোধ হয়, অমুবাদীর মিল সম্বাদীর ন্যায় নিকট নহে, এবং বিবাদীর ন্যায়ও অমিল নহে; পরন্তু সিংহভূপাল ইহাও বলেন যে “যে বাদী সুর দ্বারা রাগের রাগত্ব সমুদিত হইয়াছে, তাহাকে যে প্রতিপন্ন করে, সেই অমুবাদীঃ; যেমন সা স্থানে রি, কিম্বা রি স্থানে সা প্রযুক্ত হইলে জাতি রাগের বিনাশ হয় না”। ইহার অর্থ কি? কিছুই বুঝা যায় না।

মধ্যম-গ্রামে সম্বাদী ও অমুবাদী কিঞ্চিৎ প্রভেদ। এই গ্রামে সা-এর সম্বাদী প নহে, কেবল ম; রি-এর সম্বাদী দুই, প ও ধ। বিবাদী সুর ষড়্জ-গ্রামের ন্যায়। সা-এর অমুবাদী প, ধ ও রি; রি-এর অমুবাদী ম ও প ইত্যাদি।

বিবাদী সম্বন্ধে ঐশ্বর্যকারগণ বলেন যে, যে সুর দ্বারা রাগের বাদিত্ব, সম্বাদিত্ব, ও অমুবাদিত্ব বিনষ্ট হয়, তাহাকে বিবাদী বলে; কিন্তু রাগের

\* “যস্মিন্ গীতে অংশধেন পরিকল্পিতঃ ষড়্জঃ তৎস্থানে মধ্যমঃ দ্বিগম্যগো রাগো ন ভবেৎ, যস্মিন্ বা অংশধেন বৃদ্ধোদাংশমধ্যমঃ প্রযুক্তঃ তৎস্থানে ষড়্জঃ প্রযুক্ত্যায়ানো জাতি রাগহানং ভবতি।” সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা।

† “——— —নি গাবন্য বিবাদিনো।

রি-ধমোরেব বা জাতাঃ তৌ তয়ো বঁ রি-ধাবপি।” সঙ্গীত-রত্নাকর।

‡ “যেবাং পরস্পর বিবাদিত্বং সম্বাদিত্বক নাস্তি তেবামমুবাদিত্বম্।” সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা।

§ “যদ্বাদিনা রাগস্ত রাগত্বং সমুদিতং তৎপ্রতিপাদকত্বং নায় অমুবাদিত্বম্। ততশ্চ ষড়্জ স্থানে ঋষভঃ প্রযুক্ত্যায়ানঃ ঋষভ স্থানে ষড়্জঃ প্রযুক্ত্যায়ানঃ জাতি রাগ বিনাশকরো ন ভবতি।” সঙ্গীত-রত্নাকর টীকা।



মধ্যে এমন সুর পাওয়া যায় না। শাস্ত্রকারদিগের মতে দুই ঋতি অন্তরে যে সুর, তাহাই বিবাদী; কিন্তু কোন্ সুরের দুই ঋতি অন্তরে তাহা প্রকাশ নাই। মনে কর বাদী সুরেরই অন্তরে; তাহা হইলে ঝিকোটির বাদী সুর গ-এর দুই ঋতি অন্তরে যে ম, তাহাই কি উহার বিবাদী সুর? সে ম ঝিকোটির কিছুই হানি করে না, বরং ম না হইলে উহার রূপই থাকে না; রি ও সেইরূপ; প ও সেইরূপ। তবে কোন্ সুর ঝিকোটির বিবাদী? সংস্কৃত গ্রন্থকারেরাই বলিতে পারেন। আরও দেখ, পুরিয়াতে গ সুর বাদী; সেই গ-এর নীচে কি উপরে, দুই ঋতি অন্তরে, কোন সুর পুরিয়াতে নাই।

অতএব শাস্ত্রকারদিগের লক্ষণ দৃষ্টে এইরূপ মীমাংসাই যুক্তিসঙ্গত বোধ হয় যে, বাদী বিবাদী সংজ্ঞা সুর সমূহের পরস্পর মিলের সম্বন্ধ (হার্মনি) বাচক; তাহারা রাগের মধ্যে সুরের অবস্থা বাচক নহে, - ইহা মধ্য-কালীয় কতকগুলি সংস্কৃত-গ্রন্থকারের ভ্রান্তি। ইহাতে এরূপ প্রতীয়মান হইতে পারে যে পূর্বকালে হার্মনি ব্যবহার হইত, নতুবা বাদী স্বাদীর অন্য অর্থ সঙ্গত হয় না।

এতদ্ব্যতীত 'যমল' 'ল্লিট', 'পূর্বাশ্রিত' 'পর্যশ্রিত', প্রভৃতি কয়েক প্রকার সুরের নাম আছে, যদ্বারা রাগের মধ্যে সুরের ব্যবহার স্থান নির্দেশ করা হয়; যে দুই সুর সর্বদা পরপর গীত হয়, তাহাদিগকে যমল কহে। যে সুর সর্বদা অন্য সুরের পরে কিম্বা পূর্বে ব্যবহৃত হয়, তাহাকে ল্লিট কহে। যে সুর সর্বদা অন্য সুরের পরে গীত হয়, তাহাকে পূর্বাশ্রিত কহে; এবং যাহা পূর্বে গীত হয়, তাহাকে পর্যশ্রিত কহে। পাঠকগণ ঐ লক্ষণ দেখিয়া অনায়াসেই বুঝিবেন যে, যে যে সুর পূর্বাশ্রিত ও পর্যশ্রিত তাহারাই ল্লিট ও তাহারাই যমল। এমন অবস্থায় অনর্থক সংজ্ঞা বৃদ্ধি করাতে কি উপকার?

প্রাচীন গ্রন্থকারগণ সুরসমূহকে নানা প্রকারে বিন্যস্ত করিয়া, সেই সকল বিন্যাসের পৃথক পৃথক নাম দিয়াছেন; যথা প্রসঙ্গাদি, প্রসঙ্গান্ত, ক্রমরেচিক, প্রেচ্ছিত, সন্ধিপ্রচ্ছাদন, ইত্যাদি। ইহাদিগকে কেহ বর্ণালঙ্কার, কেহ স্বরালঙ্কার, কেহ মুচ্ছনালঙ্কার নাম দিয়াছেন। কিন্তু আশ্চর্য্য এই যে, ঐ সকল সুর-বিন্যাস সম্বন্ধেও মতভেদ হইয়াছে; সঙ্গীত-রসস্বাকরের মতে— সা, সা, সা, ইহাকে প্রসঙ্গাদি বলে, কিন্তু সঙ্গীত-পান্ডিত্য মতে— সা রি সা, রি গ রি, গ ম গ, এই ক্রমকে প্রসঙ্গাদি বলে; সঙ্গীত রসস্বাকর মতে—স, রি সা, সা, গ ম সা, সা, প ধ নি সা, ইহাকে ক্রমরেচিত বলে,

সংগীত-পারিজাত মতে—সা গ রি গ ম গ রি সা, রি ম গ রি প ম গ রি, এই ক্রমকে ক্রমরেচিত বলে, ইত্যাদি। উপযুক্ত সমালোচনার শাসনা-ভাবেই ঐ প্রকার যথেষ্টাচারিতা বৃদ্ধি হইয়াছে; সুতরাং ইহাতে সংগীতের আসল বিষয় সকল তিরোহিত হইয়া, কেবল কৃত্রিম কাল্পনিক বিষয়গুলি বর্তমান রহিয়াছে। ইহাতে প্রকৃত সংগীত বিজ্ঞানের অভ্যুদয় কি প্রকারে হইবে?

**গমক:**—গীত বাস্তবে যে প্রকার আশ, মিড়, ঘষিট, কুন্তন, গিটকারী প্রভৃতি অভরণ ব্যবহার হয়, প্রাচীন গ্রন্থকারেরা তাহাদিগের এক সাধারণ নাম—‘গমক’ রাখিয়াছেন। তাহারা গমকের বহুতর প্রকার ভেদ করিয়া, তাহারও পৃথক পৃথক নাম দিয়াছেন বটে, কিন্তু তাহাদের লক্ষণ সকল দৃষ্টান্ত দ্বারা ব্যাখ্যাত না হওয়াতে, এক এক গমকের অর্থ নানা লোকে নানা প্রকার করিতেছে। গমক যথা,—কঙ্কিত, প্রত্যাহত, দ্বিরাহত, ক্ষুণ্ণিত, অনাহত, শাস্ত, তিরিপ, ঘর্ষণ, অবঘর্ষণ, বিকর্ষণ, পুনঃস্থান, অবগ্রন্থস্থান, কঠরী, ক্ষুট, হুচালু, মুদ্রা, ইত্যাদি। উক্ত প্রথম চারিটি গমক দুই স্বরের নানাবিধ কম্পন বোধক; তৎপর তিনটি—নানাবিধ গিটকারী ব্যঞ্জক; তৎপর দুইটি—আশ ও ঘষিট বাচক; তৎপর তিনটি—নানাবিধ মিড়-জাপক কঠরী গমকে সেতারাদি যন্ত্রে কুন্তন বুঝায়; ইত্যাদি।

**রাগ রাগিনী**—আদি রাগ ও রাগিনী সম্বন্ধে গ্রন্থকারদিগের নানা প্রকার মত ভেদের কথা চম পরিচ্ছেদে কতক দেখাইয়াছি। কোন মতে যে বিংশতিটি আদি রাগের কথা উল্লেখ করিয়াছি, তাহা এই,—শ্রী, নট, বজ্রাল, ভাষ, মধ্যম, ষাড়ব, রক্তহংস, কোহ্লাস, প্রবভ, ভৈরব, মেঘ, সোম, কামোদ, অম্র, পঞ্চম, কন্দর্প দেগাশ্য, কাকুভ, কৌশিক, ও নটনারায়ণ\*। যে গ্রন্থকার ব্রহ্মার মত জাল করিয়াছেন, তিনি বলেন যে—শ্রী, বসন্ত, ভৈরব, পঞ্চম ও মেঘ, এই পাঁচটি রাগ মহাদেবের পঞ্চমুখ হইতে, এবং নটনারায়ণ রাগ পার্শ্বতী—দুর্গার মুখ হইতে উৎপন্ন হইয়াছেন†।

\* “শ্রী-রাগ নটো বজ্রালো ভাষ মধ্যম ষাড়বো।

রক্তহংস কোহ্লাসঃ প্রবভো ভৈরবঃ সোমঃ ॥

মেঘ-রাগঃ সোম-রাগঃ কামোদশাস্ত্র পঞ্চমঃ।

জ্যোতাং কন্দর্প দেগাশ্যো কাকুভাস্ত্র কোশিকঃ ॥

নট-নারায়ণশ্চেতি রাগা বিংশতিরীতি ॥” সঙ্গীতসার-সংহ।

† “নটোব্রহ্মা শ্রী-রাগো বাম দেবদশমুখঃ।

অঘোরাঈশ্বরো ভূভবঃ পুরুষাং পঞ্চমো ভবেৎ ॥

ঈশাখ্যাগ্নেয়রাগো নাট্যারজে শিবানভৎ।

গিন্নিলায়া মুলাস্ত্রে নট-নারায়ণো ভবেৎ ॥” তথা।

রাগার্ণবের মতে আদি ছয় রাগ এই প্রকার; যথা—ভৈরব, পঞ্চম, নট, যমজ, গৌড়মালব, ও দেশাখ্য। এই মতে প্রত্যেক রাগের পাঁচ পাঁচটি রাগিণী। নারদ সংহিতার মতানুযায়িক ছয় রাগের নাম + পূর্বে বলা হইয়াছে। তাহাদের রাগিণী এই প্রকার: মালবের রাগিণী—ধানসী, মালসী, রামকিরী, সৈকরী, আশাবরী ও ভৈরবী; মল্লারের রাগিণী—বেলাবলী, পুরবী, কামড়া, মাদবী, কোড়া ও কেদারিকা; ত্রি-রাগিণী—গাঙ্গারী, স্বভগা, পৌরী, কোমারী, বলারী ও বৈরাগী; বসন্তের রাগিণী—তুড়ী, পঞ্চমী, ললিতা, পটমঙ্গরী, স্তম্ভরী ও বিভাষা; হিন্দোলের রাগিণী—মায়ুরী, দীপিকা, দেলকারী, পাহাড়ী, বরাড়ী ও মারহাটী (মহারাস্ত্রী); কর্ণাটের রাগিণী—নাটিকা, ভূপালী, রাগকেলী, গড়া, কামোদী ও কল্যাণী।

নারদ সংহিতার এই মতটী আসল নারদের মত নহে; উহা সকল মতেই ইহার গ্রন্থকার যে আধুনিক, তাহার স্পষ্ট প্রমাণ এই, যে ঐ মতে হিন্দোলের রাগিণী বরাড়ী ও মারহাটী, এই দুইটি শব্দ অতি আধুনিক; ইহার বিপরীতভাবে বৈরাটী, ও মহারাস্ত্রী শব্দের অপভ্রংশ; এ অপভ্রংশ প্রাচীন কালের নহে।

কোন মতে এক এক রাগের দুই ছয় রাগিণী, কোন মতে পাঁচ পাঁচ রাগিণী, ইহা পূর্বেই বলিয়াছি। কোন এক মতে যে যে রাগিণী এক রাগের জ্ঞী, অন্য মতে তাহা অন্য রাগের জ্ঞী: যেমন,—হরমন্ত মতে কেদারী দীপকের জ্ঞী, ত্র্যম্বর মতে উহা ত্রি-রাগের জ্ঞী, নারদ সংহিতা মতে উহা মল্লারের জ্ঞী, ইত্যাদি। আবার এক মতে যাহারা রাগ, মতান্তরে তাহারা রাগিণী: যেমন,—হরমন্ত মতে হিন্দোল ও মালকোশ রাগ, ত্র্যম্বর মতে রাগিণী; এবং ত্র্যম্বর মতে বসন্ত রাগ, হরমন্ত মতে রাগিণী; ত্র্যম্বর মতের পঞ্চম রাগ নারদ সংহিতা মতে রাগিণী, ইত্যাদি। কি রাগাদির জাতি, কি ঋতু ও সময়, কি স্বয়ং-বিস্তার, কি রস, সকল বিষয়েই গ্রন্থকারদিগের মতের পরস্পর ঘোর অনৈক্য; কোন বিষয়েই ঐক্য নাই। এই সকল অনৈক্য যে নিতান্ত শোচনীয় ব্যাপার, তাহা কেহই অস্বীকার করিতে পারেন না। ইহাতেই প্রতীত হয় যে, কিছুই কিছু না, অর্থাৎ প্রাচীন গ্রন্থকারদিগের ঐ সকল নিয়ম নিতান্ত কাল্পনিক, এবং উহা কেবল গায়ক ও বাদকদিগের মধ্যে পরস্পর বিবাদ বাধাইতেই

\* ভৈরব: পঞ্চমো দ্বাটো মল্লারো গৌড়মালব:।

দেশাখ্যন্ততি যদ্রাগা: প্রোগ্যন্তে লোক বিজ্ঞতা: ॥" সংগীতসার-সংগ্রহ।

† "মালবীশ্চ বম্লার: ত্রি-রাগন্ত বসন্তক:।

হিন্দোলন্তার্ধ কর্ণাট এতে রাগা: প্রকীর্ণিতা: ॥" তথা।

বিশেষ পট্ট। সঙ্গীতের মূল শাস্ত্র—ভরত ও হরমন্ত কৃত গ্রন্থসকল—কালক্রমে লোপ পায়; তদন্তর্গত বিষয় সমূহ রতক মুখে মুখেই চলিয়া আইলেন। তাহাই অবলম্বন পূর্বক সঙ্গীতের প্রধান প্রধান বিষয়, যেমন সপ্তস্বর, ষাটক প্রভি, একবিংশ মূর্ছনা, তিন গ্রাম, ছয় রাগ, ৩০ বা ৩৬ রাগিণী, প্রভৃতির সংখ্যা ও সংজ্ঞা স্থির করিয়া, পরবর্তী গ্রন্থকারগণ যে সকল গ্রন্থ রচনা করিয়াছেন; তাহাতে তাঁহারা স্বকপোল কল্পিত অনেক বিষয় সন্নিবিষ্ট করিয়াছেন, কারণ মূল শাস্ত্র বর্তমান না থাকিতে, তাহার দোহাই দিয়া যাহার যাহা ইচ্ছা, তাহাই করিতে উত্তম স্বযোগ হইয়াছিল।

ঐ প্রকার অনৈক্যের আরও কারণ এই যে, গ্রন্থকারগণ দূর দূর সময়ে, ও দূর দূর স্থানের লোক : কেহ গ্রীষ্মের সহস্র বৎসর পূর্বে, কেহ পরে, কেহ কাশ্মীর হইতে, কেহ ডাবিড় হইতে, কেহ অযোধ্যা হইতে, কেহ কাশী হইতে, গ্রন্থ সকল লিখিয়া গিয়াছেন। কেহ পূর্ব প্রণীত কোন গ্রন্থ গ্রন্থের অনুকরণ করিয়াছেন, কেহ নিজে বাবসারী লোকের নিকট হইতে সংগ্রহ করিয়াছেন। কোন একটা স্থায়ী নিয়ম অবলম্বন করিয়া রাগ-রাগিণী-গুলি শ্রেণীবদ্ধ হয় নাই। উহা গ্রন্থকারগণের স্বেচ্ছাধীন কল্পনা মাত্র। তাঁহারা স্বরের মধ্যে প্রবেশ না করিয়া, যাহা পাইয়াছেন, সমস্ত বড়ে সাপ্টায় সংগ্রহ করিয়া গ্রন্থীকৃত করিয়াছেন। স্বর-বিজ্ঞানের প্রকৃতিগত সাদৃশ্যানুসারে রাগ-রাগিণী শ্রেণীবদ্ধ করিয়া যাইলে, হিন্দুসঙ্গীতের আরও গৌরব হইত, তাহাতে সন্দেহ নাই। ইহাতেই অনেক সময়ে মনে হয় যে, সঙ্গীতে কৃতকর্মা লোকের ভ্রায়, মধ্য কালের ঐ গ্রন্থকর্তাদিগের তত স্বরজ্ঞান ছিল না; কারণ স্বরজ্ঞান থাকিলে স্বর-বিজ্ঞানানুসারে রাগ-রাগিণী সমূহকে শ্রেণীবদ্ধ করাই স্বাভাবিক। যাহা হউক, এক্ষণে তাঁহাদের সম্মান প্রদর্শন আমাদের এই প্রকারই মনে করিতে হইতেছে, যে এখন আমরা রাগাদির যে যে মূর্তি দেখিতেছি, তাহা সেকালে অন্তরূপ ছিল।

রাগ-রাগিণী সমস্তই যে সংগ্রহ, তাহার আরও প্রমাণ এই যে, অধিকাংশ রাগিণী দেশের নামে খ্যাত : যথা, সৈন্দবী—সিন্ধু, বঙ্গালী—বঙ্গ, মোরটী—সুরাট, ভূপালী—ভূপাল, গুজরাটী—গুজরাট, মালবী—মালোয়া, কামোদী—কামোদিয়া, কর্ণাটী—কর্ণাট, গান্ধারী—কান্দাহার, টকা—টকেশ (রাঙ্গপুতানা), বৈরাটী—বিরাট, কালাংড়া—কলিঙ্গ, মূলতানী—মূলতান ইত্যাদি।

আদি ছয় রাগের নাম যে ছয় ঋতুর অবস্থানুযায়ী, তাহা পট্টই প্রতীকমান্বিত হয়। হরমন্ত মতে রাগের ঋতু এই প্রকার : যথা—গ্রীষ্মে দীপক, বর্ষায় মেঘ, শরতে ভৈরব, চৈত্রে মালকোশ, শিশিরে শ্রী, ও বসন্তে হিন্দোল।

দীপক ও মেঘ এক প্রকার ঋতুরই নাম। বসন্তে হিন্দোল,—দোলোৎসব বসন্ত কালেই হয়,—দোলনের নামেই হিন্দোল। সেকালে পশ্চিম-হিন্দুস্থানে বোধ হয় শরৎকালে মহাদেবের পূজা হইত; এইজন্য তদুত্তর স্বর-বিন্যাসের নাম ভৈরব রাগ হইয়াছে,—ভৈরব মহাদেবের এক নাম। হৈমন্তিক স্বর-বিন্যাসের নাম মালকৌশ হওয়ার কারণ, বোধ হয়, এই হইতে পারে, যে, মালকৌশ মল্লকৌশিকের অপভ্রংশ; কৌশিকের এক অর্থ ব্যালগ্রাহী—সাপুড়ে,—এতদ্দেশে সাপুড়েকেও মাল বলে; পুরাকালের হিন্দুস্থানী মালেরা বোধ হয় উত্তম গায়ক ছিল; এখনও হিন্দুস্থানী সাপুড়িয়ারা উত্তম তুফুড়ী বাজায়; পুরাকালে তাহারা যে স্বরে গান করিত, সেই স্বর খানির নাম মল্ল-কৌশিক রাগ হইয়া থাকিবে; এবং হেমন্তে পঞ্চ ঘাট সমস্ত শুক হইয়া জমণোপযোগী হয়, সেই সময়ে মালেরা ফিরি করিতে বাহির হয় বলিয়া, মালকৌশ হেমন্তে গাওয়ার রীতি হইয়া থাকিবে। শিশির ঋতুতে শ্রী-রাগ গাওয়ার তাৎপর্য এই হইতে পারে যে শীতকালে ধাত্তাদি বহু প্রকার শস্ত কাটা হয়; এই সময়ে লক্ষ্মীদেবীর পূজা সর্বসাধারণে প্রচলিত; তজ্জন্য এই ঋতুর ব্যবহার্য স্বর-বিন্যাসের নাম শ্রী হইয়াছে। শ্রী ক্রীলিঙ্গ শব্দ হইলেও পুংরাগের মধ্যে যে ধরা হইয়াছে, এই ব্যাপারটী সংগ্রহের সাক্ষ্য দিতেছে; শীতকালে শস্ত কাটা, কিম্বা লক্ষ্মী পূজা, বিষয়ক স্বর ব্যতীত অত্র কোন স্বর না পাওয়াতে, আদি সংগ্রহকার উহাকেই ছয় রাগ মধ্যে গ্রহণ করিতে বাধ্য হইয়াছিলেন; নতুবা তাহারা কখনই ব্যাকরণ দোষ বহন করিতেন না। শ্রী-রাগ সর্ভাপেক্ষা প্রাচীন বিবেচনা হয়, কেননা সকল মতেই উহা আদি রাগ, এবং শিশিরে গের।

ভারতের প্রাচীন গ্রন্থকারগণ সাহিত্য বিগয়ে অসাধারণ পণ্ডিত, ও আশ্চর্য্য কবিত্ব-শক্তি-সম্পন্ন ছিলেন। তাহারা যে যে বিষয় ধরিয়াছেন; তাহাই এক শৃঙ্খলে আবদ্ধ করিয়াছেন। তাহাদের কল্পনা বলে দেবতারও যখন মনুষ্যের ন্যায় রূপগুণ বিশিষ্ট, তখন গানের স্বর সকলও মনুষ্যের ন্যায় রূপগুণ বিশিষ্ট না হয় কেন? এই অন্য স্বরবিন্যাস সমূহের—কেহ পুরুষ, কেহ স্ত্রী; আবার তাহারা সাংসারী,—স্ত্রী পুত্র-বিশিষ্ট। বাইরের আদি পুরুষ আদমের স্ত্রী হবা বেরূপ আদমের শরীর হইতে নির্গত হইয়াছিলেন, রাগিণীগণও সেইরূপ রাগ হইতে সমুদ্ভূত হইয়া, ঘরকরা করিতেছে। স্থূল কথা এই যে প্রাচীন গ্রন্থকারগণ জানিতেন, যে কালক্রমে রাগ-রাগিণীর সংখ্যা অতিশয় বৃদ্ধি হইবে; তাহাদের সহিত আদি রাগ নিচয়ের একটা সন্ধি না রাখিলে, ইহারা ক্রমে প্রাধান্য ও আদরহীন হইয়া বিলুপ্ত হইয়া,

যাইবে। এইজন্ত তাঁহারা এই কৌশল অবলম্বন করেন যে, রাগেরা পূর্ণ হইলে, তাহাদের স্ত্রীর প্রয়োজন হইবে; এবং ভারতবর্ষের বড় লোকেরা যেমন বহু বিবাহ প্রিয়, রাগেরাও সেইরূপ এক এক জনে পাঁচ বা ছয়টী করিয়া বিবাহ করিল; হুতরাং তাহাদের বহু পুত্রও জন্মিল। রাগ পুত্রেরাও বহু বিবাহ করিল; তৎপরে উপরাগ ও উপরাগিণী হইতেও বাকি থাকিল না। এইরূপে রাগ-রাগিণীর বংশ বৃদ্ধি হইয়া; সংখ্যাতীত পরিবার হয়। এক্ষণে যে কোন সুর (রাগ) বলিবে, তাহা ঐ আদি রাগ-রাগিণী হইতে যে সমুদ্ভূত হইয়াছে, ইহা বলিবার উত্তম পথ হইয়াছে।

প্রাচীন গ্রন্থকারগণ রাগ-রাগিণীর স্বরূপ কি প্রকার বর্ণন করিয়াছেন, এক্ষণে তাহা দেখা যাউক।

**ভৈরব :-** সঙ্গীত-দর্পণের মতে—

“ধৈবতাংশ গ্রহণ্যামো রি-প হীনত্বমাগতঃ ।

ওড়বঃ স তু বিজ্ঞেয়ো ধৈবতাদিক মুচ্ছনা ।

ধৈবতো বিকৃতো যত্র ভৈরবঃ পরিকীর্তিতঃ ॥

অর্থাৎ ভৈরব-রাগ ওড়ব জাতীয়; ইহাতে ধৈবতাদি মুচ্ছনা, অর্থাৎ ধ-নি-সা-গ-ম-ধ ইহার ঠাট; ইহার ধ বিকৃত। প্রাচীন মতে বিকৃত ধ স্থান-চ্যুত সুর নহে, অতএব এই বিকৃতির ফল-গ্রহ হওয়া দুষ্কর। সঙ্গীত নির্ণয়ের মতে—

‘ভিন্ন যড়জসমুৎপন্নো ভৈরবোপি রি-বর্জিতঃ ।

ধ-গ্রহাংশো মধ্যমাস্তো গেয়ো মঙ্গলকল্পাণি ॥’

অর্থাৎ ভৈরব খাড়ব-জাতীয়—রি-বর্জিত, এবং ভিন্ন যড়জ হইতে উৎপন্ন, ও মঙ্গল কার্য্যে গেয়; ধ ইহার গ্রহ ও অংশ, এবং ম ইহার ত্রাস। কোন মতে ইহা প্রচণ্ড রসে গেয়, যথা—“প্রচণ্ড রূপ কিল ভৈরবোহয়ং ।”

**ভৈরবী :-** সঙ্গীত-দর্পণের মতে—

“সম্পূর্ণা ভৈরবী জ্ঞেয়া গ্রহাংশত্ৰাস মধ্যমা ।

সৌবীরী মুচ্ছনা জ্ঞেয়া মধ্যম-গ্রামচারিণী ॥’

অর্থাৎ ভৈরবী সম্পূর্ণা জাতি; ম ইহার গ্রহ অংশ ও ত্রাস; ইহা মধ্যম-গ্রামের রাগিণী, এবং ইহা সৌবীরী মুচ্ছনাযুক্তা, অর্থাৎ ম-প-ধ-নি-সা-রি-গ ইহার ঠাট। সংগীত-রত্নাকরের মতে—

“ধাংশ ত্রাস গ্রহান্তার মন্দে গাঙ্কার শোভিতা ।

ভৈরবী ভৈরবোপাজী সমাংশেন স্বরাস্তবেৎ ॥’

অর্থাৎ ধ-ভৈরবীর গ্রহ, অংশ-ও-ভাস; মল্ল ও তার, এই দুই সপ্তকের গ-ইহাতে ব্যবহার হয়; এবং ইহার স্বর-বিন্যাস ভৈরবের ন্যায়। ভৈরবী হস্ত-রসে গেয়া, তাহা ১১শ পরিচ্ছেদে দেখাইয়াছি। তার ও মল্ল গান্ধার শোভিত। এই মাত্র বলিলে একপ বুঝায় যে ভৈরবীতে মধ্য-সপ্তকের গা ব্যবহার হয় না, যাহা অসম্ভব; অতএব একপ বর্ণনা কার্য্যত সম্ভব নহে।

শ্রী-রাগাঃ—সংগীত-দর্পণের মতে—

শ্রী-রাগঃ স চ বিজ্ঞেয়ঃ সত্রয়েণ বিভূষিতঃ।

পূর্ণঃ সর্ব গুণোপেতো মুচ্ছনা প্রথমা মতা।

কেচিত্ত কথ্যন্ত্যনমুঘতত্রয় সংযুতম্ ॥”

অর্থাৎ শ্রী-রাগ প্রথম মুচ্ছনা যুক্ত, অর্থাৎ সা-রি-গ-ম-প-ধ-নি-ইহার ঠাট; ইহা সম্পূর্ণ জাতীয়; এবং তিন সা, কোন মতে তিন রি-বিশিষ্ট, ও সর্ব গুণ যুক্ত। ঐ তিন সা-এর তাৎপর্য্য, বোধ হয়, মল্ল, মধ্য ও তার, এই তিন সপ্তকের তিন সা। কিন্তু তাহাই বা কেমন হয়? কারণ তিন সা কিঞ্চি তিন রি-তে দুই অষ্টম হয়; সেকালে কি দুই অষ্টমের কমে শ্রী-রাগ বৃদ্ধিমান হইত না? অথবা ঐ তিন সা-এর অর্থ শুদ্ধ ও দুই বিকৃত—চ্যুত ও অচ্যুত, এইরূপ তিন সা; কিন্তু একপ অর্থে তিন রি পাওয়া যায় না কারণ রি কেবল শুদ্ধ ও বিকৃত, এই দুই প্রকার হয়। ফলতঃ এক সঙ্গে ঐ প্রকার তিন সা-এর ব্যবহার কার্য্যতও সম্ভব নহে। এইরূপ তিন সা, তিন নি, তিন প ইত্যাদি, রাগ বিশেষে প্রায়ই বর্ণিত দৃষ্ট হয়; ইহার বিশেষার্থ বুঝা দুষ্কর।

খাম্বাবতীঃ—সংগীত-পারিজাত মতে—

“খাম্বাবতী প-হীনা স্মাৎ কোমলীত কুধৈবতা।

গান্ধার মুচ্ছনায়ুক্তা রিণা ত্যাক্রাবরোহিকা ॥”

অর্থাৎ খাম্বাবতী (খাম্বাজ) রাগিনী খাড়ব জাতি, প-বর্জিতা; গান্ধার মুচ্ছনা যুক্ত, অর্থাৎ গ-ম-ধ-নি-সা-রি-ইহার ঠাট; ইহার ধ কোমল; ইহাতে অবরোহণে রি ভাগ করা বিধি।

কেদারীঃ—সংগীত-দর্পণের মতে—

“কেদারী রি-ধ-হীনা স্মাদৌড়বা পরিকীর্ণিতা।

নিভ্রয়া মুচ্ছনা মার্গী কাকলী-স্বর-মণ্ডিতা ॥”

অর্থাৎ কেদারী-রাগিণী-উড়ব জাতি, রি ও ধ বর্জিতা; মধ্যম-গ্রামের মূর্ছনা মার্গী, অর্থাৎ নি-সা-গ-ম-প-নি, ইহার ঠাট; ইহা তিন নি ও কাকলী-স্বর, অর্থাৎ বিকৃত-নি, যুক্ত।

**ভূপালী :**—সংগীত-দর্পণের মতে—

“গ্রহাংস স্যাস ষড়্জা সা ভূপালী কথিতা বুধৈঃ ।

প্রথমা মূর্ছনা জ্যেষ্ঠা সম্পূর্ণা রস শাস্তিকৈ ।

রি-প হীনোড়বা কৈশিকদিয়মেব প্রকীৰ্ত্তিতা ॥”

অর্থাৎ ভূপালী-রাগিণী সম্পূর্ণা, মতান্তরে উড়ব জাতি,—রি ও প বর্জিতা; প্রথমা মূর্ছনায নিম্প্রমা, এবং শাস্ত রসে গেয়া; সা ইহার গ্রহ, অংশ ও ন্যাস।

এ প্রকার আর অধিক রাগের উদাহরণ দেওয়া নিম্নয়োজন; উহা ষারাই সংগীত কুতূহলী পাঠক সংস্কৃত-গ্রন্থকর্তাদিগের রাগ-রাগিণী বর্ণনার রীতি বুঝিতে পারিবেন। তাঁহাদের এক আশ্চর্য্য সংস্কার এই ছিল যে, গাইবার সময় যদি ভ্রমে রাগ অন্তর্ভুক্ত হয়, তবে স্বরসা গুঞ্জরী রাগিণী গাইলে, সেই দোষ ঘোচন হয় \* ।

রাগ-রাগিণী অসংখ্য ছিল। শুনা যায়, সংগীতনারায়ণ-কর্তা বলিয়াছেন, যে ঐক্ল্যেফের লীলা সময়ে তাঁহার ষোড়শ সহস্র গোপিনীরা প্রত্যহ প্রত্যেকে এক এক নূতন রাগ গান করিয়া তাঁহার চিত্তাকর্ষণ করিত। প্রভূত তাঁহার ১৬ হাজার গোপিনী যেমনি সত্য, তাঁহাদের কৃত রাগ-রাগিণীও তেমনি সত্য। সে যাহা হউক রাগ-রাগিণী স্বর-বিন্যাসের উদাহরণ মাত্র; অতএব এ পর্য্যন্ত যত প্রকার রাগের উৎপত্তি হইয়াছে, তত্তাবতের বৃত্তান্ত বর্ণনা করা সাংগীতিক ব্যাকরণের কখন ন্যায্য কার্য্য হইতে পারে না। সংস্কৃত-গ্রন্থকারগণ রাগ-রাগিণীর স্বরূপ যে প্রকার বর্ণন করিয়াছেন, তাহাতে এ রূপ সন্দেহ হয় যে, সংগীতে তাঁহাদের হাতে মুখে প্রকৃত সাধনা ছিল না। সংগীতে সাধনা ও কর্তব্য না থাকিলেও, কৃতবিদ্য লোকে যে, পাঁচ প্রকার গ্রন্থ দেখিয়া নূতন সংগীত-পুস্তক লিখিতে পারেন, ইহার জীবিত দৃষ্টান্ত আমাদের মধ্যেই বর্ত্তমান।

**তাল :**—কোন কোন গ্রন্থকর্তা তাল শব্দের এক আশ্চর্য্য ব্যুৎপত্তি করেন; তাঁহারা বলেন যে, মহাদেবের পুং নৃত্য—‘তাণ্ডব’, এবং ভগবতীর জী

\*“লোভাঘোহাচ্চ যে কেচিৎ পায়স্তি চ বিরাগতঃ ।

ইরসা গুঞ্জরী ভসা দোষং হস্তাভিকথ্যতে ॥” সঙ্গীত-নির্ণয় ।



নৃত্য—‘লাস্য’, এই দুই শব্দের আভ্যন্তর লইয়া, “তাল” শব্দ উৎপন্ন হইয়াছে\*। কিন্তু বাস্তবিক করতালি হইতেই যে, তাল শব্দ গৃহীত হইয়াছে, তাহার সম্বন্ধ নাই; অনেক গ্রন্থকারের মতও ঐ†। প্রাচীন মতে সংগীত যেমন দুই প্রকার—মার্গ ও দেশী, মার্গ সংগীতের তালও দেবলোক ব্যতীত মর্ত্যলোকে প্রচলিত নাই। মার্গ-তাল পাঁচটি, যথা—চচ্চৎপুট, চাচপুট, ষট্পিতাপুত্রক, সল্লক্কেটক ও উদ্বট। কি চমৎকার নাম! ইহারা মহাদেবের পঞ্চ মুখ হইতে উৎপন্ন হইয়াছে‡।

সংস্কৃত সংগীত-গ্রন্থে যে সকল দেশী তালের বিবরণ লিখিত আছে, তাহারা এক্ষণে প্রচলিত থাকি দৃষ্ট হয় না। ফলতঃ সেই সকল নামের মধ্যে কএকটি আধুনিক তালের নাম পাওয়া যায়; যথা,—চতুস্তাল (চৌতাল); যতিতাল (ঘৎ), একতালীর, রূপক, ত্রিগুট (তেওট বা তেওরা), ঝম্পা (ঝাঁপতাল), ইত্যাদি। কিন্তু ইহারা যে প্রকার মাত্রামুসারে বর্ণিত হইয়াছে, সেই মাত্রার ভিন্ন তাৎপর্য বশতঃ আধুনিক সংগীত বেত্তাগণ উহাদিগকে সহসা চিনিতে পারেন না।

সংস্কৃত-গ্রন্থকারগণ পাঁচটি লঘু অক্ষরের উচ্চারণ কালকে ‘মাত্রা’ বলিয়াছেন§; ইহাতে মাত্রা যে কি পদার্থ, তাহার প্রকৃত তাৎপর্য কিছুই প্রকাশ পায় না। পাঁচটি লঘু অক্ষর, ক খ গ ঘ ঙ, উচ্চারণের সমষ্টি কালকেই কি মাত্রা বলা যাইবে, না ঐ প্রত্যেক অক্ষরের কালকেই মাত্রা বলিতে হইবে, ইহা নিশ্চয় হয় না। যদি পাঁচটি অক্ষরের সমষ্টি কালকে মাত্রা বলা যায়, তাহা হইলে কিছুই অর্থ হয় না; আর যদি প্রত্যেক অক্ষরের কালকেই মাত্রা ধরা যায়, তবে ঐ স্থলে পঞ্চাক্ষরের কথাইবা বলিয়াছেন কেন? যাহা হউক, তাহারা উহারই অর্ধমাত্রা কালকে দ্রুত, এবং তাহারও অর্ধ, অর্থাৎ সিকি মাত্রাকে অণুদ্রুত নামে অভিহিত করিয়া, গুরুর গ, লঘুর ল, প্লুতের প, দ্রুতের দ, এই প্রকার সংকেতামুসারে¶ তালের রূপ বিবৃত করিয়াছেন; যথা,—“যতি

\*ভাটবস্যান্য বর্ণেন লকারো লাস্য শব্দ ভাক্।

যদা সঙ্কল্পতে লোকে তদা তালঃ প্রকীৰ্ত্তিতঃ ॥ সঙ্গীতার্ণব।

†“হৃদয়স্য সংযোগে বিরোগে চাপি বর্ততে।

ব্যাপ্তিমাদ্ যো নশ প্রাটনঃ স কালস্তাল সংজ্ঞকঃ ॥ রাগার্ণব।

‡“চচ্চৎপুটচাচপুটঃ ষট্পিতাপুত্রকোপি চ।

সল্লক্কেটক উদ্বটস্তালাঃ পঞ্চ প্রকীৰ্ত্তিতাঃ।

পূৰ্ণং শিবস্য পঞ্চভোয়া যুগ্ধভোয়া নির্গতাঃ ক্রমাৎ ॥ সঙ্গীত-দীপন।

§ “পঞ্চলঘু অক্ষরোচ্চারণ কালো মাত্রা সঙ্গীতিতঃ।

ভদ্রকংক্রান্তমিত্যুক্তং তদৰ্দ্ধকাল্যপ্যুদ্রুতং ॥ তথা।

¶ “লকারে লঘুরেকঃ স্যাদ্ পকারেভু গুরুবর্তঃ।

পকারে প্লুতমুদ্রায়ং পণ্ডেগাভ্যাপরং ॥ তথা।

তালে লদৌ লদৌ”\*, অর্থাৎ যন্ত্রি তালে প্রথমে একটি লঘু ও দ্রুত আঘাত, তৎপরে একটি দ্রুত ও লঘু আঘাত। “ক্রতেনৈক-তালিকা”, অথবা মতান্তরে “একমেব দ্রুতং যত্র সা ভবেদেকতালিকা”, অর্থাৎ একটি দ্রুতে একতালী হয়। “চতুস্তালো দ্রুত ত্রয়ং লাস্তং”, অথবা মতান্তরে “চতুস্তালো গুরোঃ পরে ত্রয়ো দ্রুতাঃ”, অর্থাৎ চতুস্তালে তিনটি দ্রুতের পর একটি লঘু, অথবা একটি গুরু পরে তিনটি দ্রুত। “লঘুযুগ্মাভিঘাতেন রূপকস্তাল-ঈরিতা”, অথবা “রূপকেতু বিরামান্ত দ্রুতদ্বন্দ্বমুদাহৃতঃ”, অর্থাৎ যে তালে দুইটি লঘু আঘাত হয়, তাহাকে রূপক তাল কহে, অথবা যাহাতে দুইটি দ্রুতের পর বিরাম (ফাঁক)। “কম্পা তালো বিরামান্ত দ্রুত দ্বন্দ্বং লঘুস্ততঃ”, অর্থাৎ দুইটি দ্রুত আঘাতের পর বিরাম হইয়া, তৎপরে একটি লঘু আঘাতে কম্পা তাল হয়।

কিঞ্চিৎ প্রাণধান করিয়া দেখিলেই জানা যায় যে, আধুনিক যৎ, চৌতাল, রূপক, কাঁপতাল, একতাল প্রভৃতির প্রচলিত রূপ উক্ত তালান্তর্গত লঘু, গুরু ও দ্রুতের মধ্যেই সুন্দর বিবাজ করিতেছে। যথাঃ—চৌতালে যে চারিটি তালঘাত বা তালি দেওয়া যায়, তাহার তিনটি পিঠা-পিঠা দ্রুত পড়ে, তৎপরে একটি বিলম্বে পড়ে†, তাহাই “দ্রুতত্রয়ং লাস্তং”, অথবা উহারই উল্টা “গুরোঃ পরে ত্রয়ো দ্রুতাঃ”, বলিয়া বর্ণিত হইয়াছে। রূপকে কেবল দুইটি তালঘাত দিয়া ফাঁক দিতে হয়, তাহাই উক্ত ‘বিরামান্ত দ্রুতদ্বন্দ্বের’ তাৎপর্য। কাঁপতালে দুইটি তালঘাত দ্রুত পড়িয়া, ফাঁকের পূর্বে আর একটি তালি পড়ে, তাহাই ‘বিরামান্ত দ্রুতদ্বন্দ্বং লঘুঃ’ বলিয়া উক্ত হইয়াছে। একতালার এক নিম্নমে একটি তালঘাতই বারম্বার পড়ে; সেই জন্য ‘ক্রতেন’ বলার তাৎপর্য এই যে, ঐ সকল তালঘাতের মধ্যে আর বিশ্রাম নাই। এইরূপে সংস্কৃত-গ্রন্থে বর্ণিত ও আধুনিক প্রচলিত তুলা নামবিশিষ্ট তালসমূহের যে প্রকার পরস্পর সামঞ্জস্য দেখা যাইতেছে, তাহাতে উহাদের একতা অভাস্তরূপে প্রতিপন্ন হইতেছে‡।

সংস্কৃত গ্রন্থকারগণ তালসমূহের লঘু, গুরু, দ্রুত, প্রভৃতি নামে যে মাত্রার নির্দেশ করিয়াছেন, তাহা বস্তুতঃ মাত্রা নহে; তাহা কেবল তালঘাতের আনন্দজী পরিমাণ। অর্থাৎ লঘু গুরু প্রভৃতি ঐ আঘাতের স্থায়িত্ব-পরিমাপের

\* তালের এই সকল সংস্কৃত বচন “সংস্কৃত-সঙ্গীতসারসংগ্রহ” নামক পুস্তক হইতে উদ্ধৃত।

† প্রচলিত তালসমূহের রূপ ও ব্রিহদাদি ১৫শ, পরিচ্ছেদে এইরূপ।

‡ যুগলমঞ্জরী-গ্রন্থকর্তাগণ এই বিষয়ের সহতোক্ত্যটানে অনবগত হইয়া, প্রচলিত রূপবীর তাল কতিপয়ের সহিত সংস্কৃত গ্রন্থের লিখিত অভ্যাস তালের বিল দেখাইতে বুঝা বর পাইয়াছেন, যেমন—চৌতালের সহিত ‘ঐকাত’, রূপকের সহিত ‘বিধাবর্ণ’, ইত্যাদি, ইহা ত্রিসব ভাষি। কারণ ‘ঐকাত’, ‘বিধাবর্ণ’, ইহার তিন তাল।

একত অল্পপাত নহে; ইহা গ্রন্থকারদিগের নিরূপিত আত্মমানিক পরিমাণ মাত্র। তাহার প্রমাণ এইঃ- সংস্কৃত-গ্রন্থকর্তাগণ লিখিয়াছেন যে, 'একতালীতে' একটা ক্রত মাত্রা ও 'করণ তালে' একটা গুরু মাত্রা, ব্যবহার হয়; ঐ ক্রত ও গুরুর অর্থ যদি অর্দ্ধ মাত্রা ও দুই মাত্রা হয়, তবে সে কাহার অর্দ্ধ? কাহার দ্বিগুণ? কেননা অর্দ্ধ ও দ্বিগুণ আপেক্ষিক শব্দ; পরন্তু ঐ স্থানে আর অন্য মাত্রাই নাই, যে তাহার তুলনায় অর্দ্ধ ও দ্বিগুণ হইবে। ঐ ক্রতের পরিমাণ এক মাত্রা, কিম্বা দুই মাত্রা বলিলেই বা দোষ কি? কোন দোষ নাই। অতএব ঐ ক্রত, লঘু, গুরু, প্রভৃতির সে অর্থ নহে। তবে ক্রত কিম্বা গুরুবলার তাৎপর্য্য এই যে, যে তালের অর্থাৎ আঘাতের গতি সচরাচর অলস, তাহাকে গ্রন্থকর্তাগণ ক্রত বলিয়াছেন; যে তালের গতি দ্রিমা, তাহাকে গুরু বলিয়াছেন; ইত্যাদি। এইজন্য একই তালের আঘাত পরস্পরকে এক গ্রন্থকার লঘু, অন্য গ্রন্থকার গুরু কিম্বা ক্রত বলিয়াছেন; কারণ আঘাতের গতি সম্বন্ধে স্বাভাবিক যেরূপ পছন্দ, তিনি তদ্রূপই বর্ণনা করিয়াছেন; ইহার দৃষ্টান্ত চতুস্তাল, রূপক, প্রভৃতির লক্ষণে দ্রষ্টব্য। অতএব আর্য্যর যাহাকে মাত্রা বলি, তাহার অল্পপাতাভ্যাসারে ঐ লঘু গুরু প্রভৃতি ব্যবহৃত হয় নাই। তাহার আরও প্রমাণ এই যে পুত যে কেবল তিন মাত্রা, তাহা নহে; কারণ শাস্ত্রকারেরাই বলিয়াছেন যে "দুরাহ্বানেচ গানেচ রোদনেচ শ্রুতৌ মজ্জ", অর্থাৎ দূর হইতে ডাকিতে, গান করিতে ও রোদনে, যে স্বর ব্যবহার হয়, তাহাকে পুত বলে; অতএব গুরু অপেক্ষা দীর্ঘতর কাল হইলে পুত হয়; তাহা চারি, পাঁচ, ছয় প্রভৃতি মাত্রাও হইতে পারে। আরও বিশেষ এই যে, তিন মাত্রাপেক্ষা দীর্ঘতর স্থায়িত্ব জাপক কোন সংজ্ঞা, সংস্কৃত গ্রন্থাদিতে ব্যবহৃত হয় নাই। সঙ্গীতের তালের মধ্যে গণিতের যে ক্ষমতার সম্বন্ধ রহিয়াছে, তাহার কোন আভাস সংস্কৃত সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে দৃষ্ট হয় না। বস্তুতঃ তদ্ব্যতিরেকে তালের মাত্রার ও লয়ের বিস্তৃত ব্যাখ্যা হওয়াও অসম্ভব\*।

সংস্কৃত গ্রন্থকর্তাগণ তালের চারি প্রকার গ্রহ, অর্থাৎ ধরণেব উল্লেখ করিয়াছেন, যথা,—সম, বিঘম, অতীত ও অনাগত†। কোন মতে বিঘম গ্রহ

\* বৃহৎসংহিতার শেষে সংস্কৃত তালসমূহের যেরূপ নব্য প্রণালীতে মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা যে আর সমস্তই ভুল হইয়া গিয়াছে, ইহা এক্ষণে সঙ্গীত-নিপুণ পাঠকবৃন্দ সহজে বুঝিতে পারিবেন।

† সমাভীভাবাপত্যন্ত বিঘমন্ত গ্রহা মতাঃ।

চত্বারঃ ত্রিযতন্তালে মজ্জদৃষ্টা। [৪৮ সংগেঃ]। "সঙ্গীত-দর্পণ।"

বাদে তিন প্রকার গ্রহ\* । এই সকল গ্রহের অর্থ সম্বন্ধেও বিভিন্ন গ্রন্থকারের বিভিন্ন মত । এবিষয় ১৫শ পরিচ্ছেদে বিস্তারিত রূপে সমালোচিত হইতেছে ।

মুদনমঞ্জরীর শেষভাগে যে ২৭৫ প্রকার প্রাচীন তালের, এবং কৰ্ণ-কৌমুদীর শেষ ভাগে যে ২৭৬ প্রকার প্রাচীন গীতের, তালিকা দেওয়া হইয়াছে, তাহা দেখিয়া অনেকের ভ্রম হইতে পারে যে, আধুনিক হিন্দু সঙ্গীতের অবস্থা অতি হীন, কেননা এখন তত প্রকার তাল ও গানের ব্যবহার নাই। প্রাচীনকালীয় তাল ও গীতের সংখ্যা ও তাহাদের নামের ঘটা দেখিয়া, লোকে ঐরূপ প্রতারণিত হইবে, তাহার সম্বন্ধ কি? কিন্তু সঙ্গীত-দক্ষ সূক্ষ্মদর্শী ব্যক্তিমাঝেই বুদ্ধিতে পারিবেন যে, সংস্কৃত পাণ্ডুর ছন্দ যেরূপ বর্ণের ও মাত্রার সংখ্যা, ও তাহাদের লঘু গুরুত্ব ভেদে অসংখ্য প্রকার, এই সকল তালও সেইরূপ। আরও একই প্রকার তালের আট, দশটি করিয়া নাম দেওয়া হইয়াছে, যেমন ‘অক্ষ’ তালের জায় তালের নয় প্রকার নাম ; ‘করণ’ তালের আট তালের আট প্রকার নাম, ইত্যাদি ।

প্রত্যেক নূতন গ্রন্থকারই কতকগুলি করিয়া নূতন তাল কল্পনা করিয়া দিয়াছেন। পুরাকালে মুদ্রা যজ্ঞভাবে সকলে সকলের রচিত গ্রন্থ কখন দেখিতে পাইতেন না সেইহেতু এক গ্রন্থকার যে প্রকার তাল কল্পনা করিয়া লিখিয়াছেন, অল্প গ্রন্থকার তাহা না জানিয়া, সেই প্রকার তাল রচনা করিয়া, তাহার অল্প নাম দিয়া নিজ গ্রন্থে সন্নিবিষ্ট করিয়াছেন। এই সকল নানা কারণে তালের সংখ্যা বৃদ্ধি হইয়াছে। কিন্তু সে সমস্ত তাল সঙ্গীত সমাজে কখনই ব্যবহৃত হয় নাই; যে কয়েকটি তাল সর্বাধিক উদ্ভূত, তাহাই সঙ্গীত ব্যবহৃত হইয়াছে, এবং তাহাই আমরা পাইয়াছি। এখনও কোন কোন ওড়াস ব্রহ্ম, রুদ্র, লক্ষ্মী প্রভৃতি তালের গান গাইয়া থাকেন; কিন্তু চৌতাল, বাহার ঝাপতাল, কাওয়ালী প্রভৃতি তালে গান করিতে যেরূপ ক্ষুণ্ণ পীওয়া যায়, এবং তজ্জন্ত গায়কেরও যত খানি গুণীপনা প্রকাশ পায়, ব্রহ্ম, রুদ্র, প্রভৃতি তাল সকলে সেরূপ মজা ও ফল কিছুই হয় না। এইজন্য উহারা অব্যবহার্য হইয়া গিয়াছে ।

এ সকল সংস্কৃত তালের নিয়মানুসারে এখনকার প্রত্যেক গানের ছন্দকেই আমরা ভিন্ন ভিন্ন প্রকার তাল বলিতে পারি; বিভিন্ন গানের বর্ণনাকল বিভিন্ন প্রকারে লঘু ও গুরু হয়, ইহা সকলেই জানেন। এক এক গানের

\* “তালো গীতগতে: সাধ্যাকারী তত্ত গ্রহাভ্যয়ঃ ।” সঙ্গীত-সময়সার ।

† “অক্ষমাত্রা ক্ষতো মাত্রা ত্রিতরং শ্রুত উচ্যতে ।

ক্ষতাদি রচনাভেদাভ্যাস ভেদোহপ্যনেকথা ॥” সঙ্গীত-সারসংগ্রহ ।

এক এক প্রকার লঘু গুরু নিয়ম নির্দিষ্ট রাখিয়া, তাহার পৃথক পৃথক তাল নাম দিলে, এবং তবলা ও মৃদঙ্গে তালের ধাত প্রকার পরম্ ব্যবহার হয়, তাহাদের প্রত্যেকের এক এক নাম দিলে, আধুনিক তাল সংখ্যা কতই যে বৃদ্ধি হইতে পারে, ইহা সঙ্গীতবিৎ গুণীমাত্রেই বুঝিতে পারেন। ইন্দোনীঃ বাঙ্গালী কবিগণ প্রায়ই নূতন নূতন ছন্দে কবিতাদি রচনা করিয়া থাকেন; অতএব এ পর্য্যন্ত শত শত বাঙ্গলা ছন্দ উদ্ভাবিত হইয়াছে। কিন্তু তাহাদের প্রত্যেকেরই কি নাম আছে? পয়ার, ত্রিপদী, চতুষ্পদী, বিষমপদী প্রভৃতি কয়েকটা জাতিসাধারণ নাম মাত্র প্রচলিত আছে। আধুনিক সঙ্গীতের তালেও সেই প্রকার জাতি-সাধারণ নাম কয়েকটা প্রচলিত। চতুর্দশাক্ষরে পয়ার হয়; আবার দশাক্ষরে, ষাটশাক্ষরে, ষোড়শাক্ষরেও পয়ার হয়; সেইরূপ ত্রিপদীও কতপ্রকার, চৌপদীও কত প্রকার। সেই সময়ের এক এক পৃথক নাম দিলে, বাঙ্গলা ছন্দের ধ্যেন অসংখ্য নাম হয়, সেইরূপ কাওয়ালী তালে কতই ছন্দ রচনা করা যায়, একতালারও কত ছন্দ করা যায়, যৎ তালেও কতই করা যায়; ইহা তালের ও ছন্দের রহস্তজ্ঞ লোকে অনায়াসেই বুঝিতে পারেন। ঐ সকল ছন্দের পৃথক পৃথক নাম দিলে, আধুনিক তালও অসংখ্য প্রকার হইতে পারে। পুরাকালের পণ্ডিতগণ সকল বিষয়েই সঙ্গ তারতম্যে নূতন নূতন নাম দিতে অতিশয় ভাল বাসিতেন, এবং পটুও ছিলেন। সংস্কৃত ধাতু কল্পতরু বিশেষ; তদবলম্বনে নূতন শব্দ রচনা করা কিছুই কঠিন নহে।

গীত বিষয়েও ঐ প্রকার। সংস্কৃত-গ্রন্থকারগণ পঙ্কজ ছন্দ, ভাবার্থ, বিষয়, ও রাগ-রাগিণীর অঙ্গীয় অবস্থা প্রভৃতির বিভিন্নতাহুসারে গীতের প্রকার-ভেদ করতঃ তাহাদের পৃথক পৃথক নাম দিয়া, গীত সংখ্যা বৃদ্ধি করিয়াছেন। সংস্কৃত-সঙ্গীতরসিকেরহ অধ্যায়ের শেষ ভাগে গীতি প্রকরণে কপাল, কয়ল, মাগধী প্রভৃতি বিভিন্ন জাতীয় গানের লক্ষণ লেখিলেই, উহা অবগত হওয়া যায়। গ্রন্থবিস্তার ভয়ে ততাবৎ বিষয়ের চুটীকাহি এস্থলে দিলাম না। ‘কণ্ঠকৌমুদীর’ উপসংহারে দৃষ্ট হইবে যে, যে ১৬ প্রকার ঐক গানের কথা প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রে উল্লেখ আছে, তাহার, একাদশাক্ষরের পদে এক এক অক্ষর বৃদ্ধি হইয়া, ২৬ অক্ষরের পদ পর্য্যন্ত ১৬ প্রকার হইয়াছে\*।

\*বড়ভিঃ পানৈকরতমঃ ত্রাৎ পকভিঃ ধ্যেনোমতঃ।

অথবন্ত চতুর্ভিঃ তাদেবন্ত ঐককল্পিণা।

একাদশাক্ষরাৎ পাদানৈকৈকাকল্পবৃদ্ধিভৈঃ।

বৈকল্পিকাঃ বোদ্ধব্যঃ বড়বিংশত্যাক্ষরাবধিঃ” সঙ্গীত-শাস্ত্রঃ (কণ্ঠকৌমুদী)।

এই প্রকার বিভিন্নতাকে কি গানের বিভিন্ন প্রণালী বলা যায়? ইহাতে সংগীতকৃত্ত্বহীন জনসাধারণ নিতান্ত প্রতারিত হইয়াছেন ।

সংস্কৃত, সংগীত গ্রন্থের বর্ণিত অক্ষরানুগী, কুণ্ডবাজিত, তাণ্ডিকাব্যাপ্তি, শরভলীলক, প্রভৃতি যে অসংখ্য প্রকার গান সে কালে প্রচলিত ছিল বাহা কণ্ঠকৌমুদীতে ব্যক্ত হইয়াছে, তাহাদের পরস্পর বিভিন্নতা, ধ্রুপদ হইতে খেয়ালের কিবা টপ্পার যেরূপ বিভিন্নতা, তত দূর কখনই নহে। উহাদের বিভিন্নতার নিয়ম যে কিরূপ, উল্লিখিত গ্রন্থকের কয়েক প্রকার ভেদের নিয়মেই তাহার আভাস পাওয়া যায়। আমাদের আধুনিক সংগীতে ঐ নিয়মে গানের অসংখ্য প্রকার-ভেদ এখনি করা যাইতে পারে। মনে কর,—ধ্রুপদ গানের মধ্যে যেমন ‘হোরী’ নামক এক প্রকার গান আছে, তাহা ধামার তালেই গাওয়া হয়; খেয়ালের ‘গুলুনজ’ গান কেবল একতালাতেই গাওয়া হয়; টপ্পার মধ্যে ঠুংরী, গজল, খেমটা প্রভৃতি গান ক্রমান্বয়ে ঠুংরী, পোস্তা ও খেমটা তালেই গাওয়া হয়; সেইরূপ ধ্রুপদের, খেয়ালের ও টপ্পার অন্তর্গত তালের গানেরও ঐ প্রকার পৃথক পৃথক নাম অনায়াসেই দেওয়া যাইতে পারে। আরো, দোলোৎসবের গানকে যেমন হোরী বলে, সেইরূপ ঐ তালে ঝুলন যাত্রার গানকে ‘ঝোলি’; দুর্গোৎসবের গানকে ‘শারদীয়া’, (এই বিষয়ের আগমনী ও বিজয়া প্রচলিতই আছে) বাসন্তীপূজার গানকে ‘বাসন্তী’; রথযাত্রার গানকে ‘রাথিক’, এই প্রকার কতই নাম দেওয়া যাইতে পারে। অন্তর্গত তালের গান সম্বন্ধেও ঐরূপ করা যায়। অতএব এক্ষণে সংগীত-রহস্তজ্ঞ ব্যক্তি মাত্রই বুঝিতে পারিবেন যে, গানের যে নানা-বিধ তাল, রাগ, ছন্দ, বিষয় প্রভৃতি এক্ষণে প্রচলিত আছে, তাহার উলট পালট মিশ্রণে লক্ষ প্রকার গান হয় কি না? আবার নূতন নূতন রচনা করিলে, কোটা প্রকার হয়। কিন্তু ঐ প্রকার অপ্রয়োজনীয় বিষয়ে যত্নবান হওয়ায় কোনই ফল নাই; অত প্রকার নাম কি কখন মনে থাকে, বা ব্যবহার হয়? অতএব ঐরূপ অকিঞ্চিংকর প্রভেদ জনিত গানের ও তালের প্রচুর নামের অভাবে, আধুনিক সংগীতের হীনতা কখনই প্রতিপন্ন হয় না। প্রাচীন সংগীত প্রণালী হইতে আধুনিক সংগীত প্রণালী যে মহত্যাংশে উন্নতি লাভ করিয়া গিয়াছে, তাহার প্রমাণের অপ্রতুল নাই; ইহা সংগীতের ইতিহাস-দক ব্যক্তি মাত্রই অবগত আছেন।

## ১৩শ পরিচ্ছেদঃ—কণ্ঠের সহিত যন্ত্রের সঙ্গত ।

গান গাওয়ার সময়, কণ্ঠের সাহায্যার্থ, কোন এক যন্ত্র গানের সঙ্গে সঙ্গে বাদিত হওয়ার রীতি সর্বত্র প্রচলিত আছে ; তাহাকেই ‘সঙ্গত’ কহে। তাম্বুরা, বেয়ালাদি যন্ত্রদ্বারা সুরের সঙ্গত হয় ; এবং পাখোয়াজ ও বাঁয়া তবলা দ্বারা তালের সঙ্গত হইয়া থাকে। তাল-সঙ্গতের বিষয় তালের পরিচ্ছেদে বিবৃত হইবে। আরও পরিচ্ছেদে সুর-সঙ্গতের বিষয় বর্ণিত হইতেছে।

### তাম্বুরা ।

হিন্দুস্থানে কালাবতী ও পুরুষের গানে সচরাচর তাম্বুরার সঙ্গত, এবং অন্তান্ত গানে সারঙ্গীর সঙ্গত, হইয়া থাকে। এই গ্রন্থে প্রধানতঃ কালাবতী গানেরই উপদেশ দেওয়া হইয়াছে ; অতএব তাম্বুরার কথাই অগ্রে বলা উচিত। তাম্বুরার চারিটি তার থাকে ; মধ্যের দুইটি পাকা—ইম্পাতের—তার, তাহাদের দুই পাশের তার দুইটি পিতলের। মধ্য তারদ্বয়ের একটিকে গায়কের প্রয়োজন মত চড়াইয়া, অপরটিকে তাহারই সম-সুরে বাঁধিতে হয় ; এই তারদ্বয়কে খরজের যুড়ী কহে ; উহা যুদারার খরজ। ইহাদের দক্ষিণ দিকে যে পিতলের তার, যাহাকে প্রথম তার বলা যায়, তাহাকে ঐ খরজের নীচে উদারার প-সুরে বাঁধিবে ; এবং ঐ যুড়ীর বাম দিকের যে পিতলের তার, যাহাকে ঐষ তার কহে, তাহাকে ঐ খরজের খাদ অষ্টম, অর্থাৎ উদারার খরজ, করিয়া বাঁধিবে। তাম্বুরার তারে সূতা দিয়া যে জোআরী করা হয়, তদ্বিষয়ে আমার অপত্তি আছে ; তাহা প্রথম পরিচ্ছেদে ব্যক্ত করা হইয়াছে। প্রথম শিক্ষার্থীর পক্ষে তাম্বুরার সুর বাঁধা অসম্ভব কার্য্য। অতএব যত দিন তাম্বুরা বাঁধার উপযুক্ত সুর-বোধ না হয়, ততদিন শিক্ষকের নিকট হইতে সুর বাঁধিয়া লইয়া, তাহা যত্নপূর্ব্বক রাখিয়া দিবে। আসন-পিড়ি হইয়া বসিয়া, তাম্বুরার তুখী কোলের উপর করিয়া, তারগুলি দক্ষিণ দিকে লইয়া, ভাণ্ডী-নামক অর্ধগোল ঘে লম্বা কাঠ, তাহার মধ্যদেশ দক্ষিণ হস্তের বুঝা, ও অনামিকা কিম্বা মধ্যমা, যাহাতে ফহার সুবিধা হয়, সেই অঙ্গুলী দিয়া এমন ভাবে আলগোচে ধরিবে, যেন তারগুলি করতলে না লাগে। এই প্রকারে যারণপূর্ব্বক দক্ষিণ কাণের নিকট ঝাড়া করিয়া রাখিয়া, দক্ষিণ তর্জনী দ্বারা ১ম, ২য়, ৩য়, ও ঐষ তার পর পর ধ্বনিত

করিতে ; তজ্জননী দ্বারা প্রত্যেক জরকে বুজার দিকে ঈষৎ আকর্ষণ করিয়া অমনি ছাড়িয়া দিবে, তাহা হইলে তার ভালরূপে ধ্বনিত হইবে।

একর্ণে কোন্ ওজোনে তাম্বুরার তার বাধিতে হইবে, সে বিষয় নীচাংশে পরিচয় হইবে। যে গায়কের যে ওজোনে গাওয়া অভ্যাস, তাহাকে সেই ওজোনে তাম্বুরা চড়াইয়া লইতে হয় ; এইটী সাধারণ নিয়ম। কিন্তু সে ওজোনটী সর্বদা ধরিয়া রাখা মুকিল, কেননা তাম্বুরার কাণ অর্থাৎ খটী গুলি প্রায়ই ধলিয়া যায়। প্রয়োজনীয় ওজোনে সর্বদা স্বর মিলাইবার জন্য ইউরোপে এক প্রকার ইম্পাত নির্মিত “স্বর-শলাকা” ( টিউনিং ফর্ক ) প্রস্তুত হয় ; তাহার ধ্বনি চিরস্থায়ী। স্বর বাধিবার জন্য সেই স্বর শলাকা ব্যবহার করা উচিত। উহা সা, ম, ধ, প্রভৃতি নানা প্রকার ওজোনের প্রাপ্ত হওয়া যায়। সর্বসাধারণের কণ্ঠের ওজোন পরিমাণের গড়পড়তা অনুসারে, স্বর-শলাকাতে ধরজের ওজোন নির্দিষ্ট করা হইয়াছে। সা কিম্বা ম সুরের শলাকা কিনিয়া লইয়া তাহারই সুরে, কিম্বা যে ওজোনে গায়কের স্ববিধা হয় ও পান জমিতে পারে, সেই ওজোনটী ঐ শলাকার সুর হইতে কতখানি উচ্চ বা নিম্ন, তাহা স্থির করিয়া রাখিয়া, তদনুসারে তাম্বুরা মিলাইলে, সর্বদা উপযুক্ত সহজ ওজোনে গাওয়া যাইতে পারিবে। কণ্ঠের উপযুক্ত মত ওজোন না পাইলে, স্বর কখন অতিরিক্ত উচ্চ ও কখন অতিরিক্ত খাদ হইয়া গাওয়ার যথেষ্ট অসুবিধা হয়। আবার সকল গানেরও বিস্তার স্থান নয় ; কোন গানে অধিক উচ্চে চড়িতে হয় ; কোন গানে অধিক খাদে নামিতে হয়। এইরূপ পান সকল একই ওজোনে পাইলে, কখনই গানের উচিত মাধুর্য্য প্রকাশিত হয় না। অতএব কণ্ঠে সাধারণতঃ কোন্ গান কোন্ ওজোনে ধরিলে ভাল হয়, তাহা উক্ত স্বর-শলাকার সুর অনুসারে স্বরলিপিতে প্রকাশ থাকা উচিত ; যেমন সা-সুরে, বা রি-সুরে, বা ম-সুরে ধরজ ; অর্থাৎ উক্ত স্বর-শলাকা হইতে ঐ সুর লইয়া,

\* কলিকাতায় ইউরোপীয় বাণ্যযন্ত্রাদি বিক্রেতাদিগের দোকানে টিউনিং ফর্ক পাওয়া যায়। কখন কখন চীনা বাজারেও পাওয়া যায়। মূল্য সামান্য। আকৃতি হাড়িকাটের দ্বারা।

টিউনিং ফর্ক দুই প্রকার :—‘একহুদা’ ও ‘অলম্বারিক’। উপরে যে স্বর-শলাকার কথা উল্লেখ করা হইল, তাহা একহুদা, অর্থাৎ তাহাতে একটী সুরমাত্র ধ্বনিত হয়। অলম্বারিক-শলাকা এক যোড়ায় কব স্বর কা ; ইহা পণ্ডিতের হিসাবানুসারে আশ্চর্য্য কোমলে গঠিত। দুইটী শলাকাতে ৮টী স্বরভাবিক ও ৫টী বিকৃত স্বর এইরূপ ১৩টী স্বরধ্বনি পাওয়া যায়। ঐ শলাকার দুই খায়ে দুইটী তার সংলগ্ন থাকে ; তাহা উপর নীচ করিলে সুর পরিবর্তন হয়। শলাকার প্রত্যেক পদে সঙ্গপরিমাণ ( ইকোয়াল টেম্পেরামেন্ট ) অনুসারে স্বরধ্বনি করিয়া পাঁচ কাটা থাকে, এবং তথার সুরের নামও লিখা থাকে ; সেই বাঁজে বাঁজে উক্ত তারদ্বয় সরাইলে, সা, রি, গ প্রভৃতি নির্গত হয়। একটী শলাকার কড়ি কোকল সহিত সা রি গ ম, অপরটীতে সম্বন্ধিত প ধ নি সাঃ পর্য্যন্ত থাকে।



ভক্তির সহিত তাহার খরজ বাঁধিয়া গাইবে। সমস্ত ইউরোপীয় যন্ত্রে স্বর-গ্রামের ওজোন একই প্রকার ও চিরস্থায়ী এবং স্বর-শলাকার সহিত তাহাদের ঐক্য আছে; অতএব স্বর-শলাকা না থাকিলে, পিয়ানো, হার্মোনিয়ম প্রভৃতি যন্ত্রেও উক্ত খরজের ওজোন পাওয়া যাইবে। কোন এক যন্ত্রের মূল স্বর পরিবর্তন না করিয়া, তাহারই ভিন্ন ভিন্ন পর্দায় খরজ ধরিয়া গাইলে, 'খরজ-পরিবর্তন' কার্যের প্রয়োজন হয়। খরজ-পরিবর্তন বিষয়ক নিয়মাদি ১৭শ পরিচ্ছেদে বিস্তারিত প্রকটিত হইতেছে।

গান সাধামত উচ্চ কণ্ঠে গাইতে চেষ্টা করা উচিত, কেননা খাদ স্বরাপেক্ষা উচ্চ স্বর অধিক মনোহর; তাহার প্রমাণ,—বংশী বালক ও জীকণ্ঠ, কোকিল, শ্রামা, ইত্যাদি; ইহাদের স্বর কি সুন্দর, মধুর ও মনোহর, তাহা সকলেই জানে। জীকণ্ঠি ভালবাসার সামগ্রী বলিয়া যে তাহাদের সঙ্গ—উচ্চ—কণ্ঠ-স্বর কাণে মিষ্ট বোধ হয়, তাহা নহে। অনেক সুন্দরীর কণ্ঠস্বর মোটা হয়; কিন্তু তাহা তাহাদের রূপের খাতিরে কি সুমধুর লাগে? কখনই নহে; আবার অতি কুৎসিতা জীর কণ্ঠ যদি সঙ্গ হয়, তাহার গান কে না শুনে? কেহ একপ মনে করিতে পারেন যে স্বস্তি-উদ্দীপনা উহার কারণ; তাহাও নহে। জীকণ্ঠিত্ব জনাই যে তাহাদের সঙ্গ কণ্ঠ মিষ্ট, তাহা নহে; সঙ্গ কণ্ঠই জীকণ্ঠতির মনো-হারিষের অন্যতর কারণ। আধুনিক প্রাণীতত্ত্বের উন্নত মতামুসারে, উহা প্রমাণ করা যায়। অসঙ্গিক আশ্রয়ী পণ্ডিত ডাক্তার হেল্মগ্জ, বৈজ্ঞানিক অনুসন্ধান দ্বারা খাদ স্বরাপেক্ষা উচ্চ স্বরের মাধুর্যাধিক্যের কারণ আবিষ্কার করিয়াছেন\*। প্রথম পরিচ্ছেদে বলা হইয়াছে যে, বিখ্যাত গায়ক-মৃত আহম্মদ খাঁ—অতি উচ্চ কণ্ঠে গাইতেন। তিনি সচরাচর যে স্বরে তাহার বাঁধিয়া লইতেন, তাহা সা-চিহ্নিত স্বর-শলাকার ম কিষা প-এর সহিত মিলিত।

গানের ওস্তাদের শাকুরেদের কণ্ঠের ওজোন-সীমার প্রতি আসলে মনোযোগ করেন না। যে ওস্তাদের যে ওজোনে গাওয়া অভ্যাস, শাকুরেদকে সেই ওজোনে গাইতে উপদেশ করেন; তাহাতে অনেক সময় এরূপ কল হয় যে ছাত্রের স্বাভাবিক স্বকণ্ঠটা বিকৃত হইয়া যায়। সকলের কণ্ঠের ওজোন-পরিমাণ

\* "In this way we can explain in general why high voices have a pleasanter tone, and the consequent striving of all singers, male and female, to obtain high notes. Moreover in the upper parts of the scale slight errors of intonation produce many more beats than in the lower, so that the musical feeling for pitch, correctness, and beauty of intervals is much surer for high than low voices."

"The Sensation of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music" :—Translated from German by A. J. Ellis. 1875, p. 271.

একরূপ হয় না; কেহ স্বর অধিক চড়াইতে পারে, খাদে অধিক নামাইতে পারে না; কেহ অধিক খাদে নামাইতে পারে, চড়াইতে পারে না। একরূপ অবস্থায় কি করা উচিত, তাহা কেহ বুঝিতে চেষ্টা করেন না। অনেক সময় একরূপ হয় যে, ওস্তাদের খাদ গলায় গাওয়া অভ্যাস, কিন্তু শিষ্যের গলা তত খাদে নামে না; ইহার কণ্ঠের ওজোন উচ্চ; ওস্তাদ, সেই শিষ্যের স্বাভাবিক শক্তির বিরুদ্ধে, তাহাকে খাদে গাওয়াইয়া যথেষ্ট কষ্টে কেলেদ। শেষে ফল এই হয় যে, শিষ্যের কণ্ঠে শ্রেষ্ঠে যে খাদ বাহির হয়, তাহাতে গান স্থললিত হয় না; লাভের মধ্যে তাহার যে স্বাভাবিক স্বন্দর উচ্চ স্বর চুকু থাকে, তাহাও বুজিয়া বিরক্ত হইয়া যায়। হয়ত ঐ উচ্চ স্বরে গান সাধনা করিলে, শিষ্য একজন উৎকৃষ্ট সুমধুর গায়ক হইতে পারিত। আবার তদ্বিলোমে, অনেক সময় এমন হয় যে ওস্তাদ উচ্চ গলায় গাইয়া থাকেন, ছাত্র তত চড়িতে পারে না; ছাত্রকে জোর করিয়া চড়াইতে অভ্যাস করান, শেষে তাহার খাদ স্বরও থাকে না, উচ্চ স্বরও হয় না। বালকের ও জীলোকের কণ্ঠ, পুরুষের কণ্ঠ, অপেক্ষা অনেক উচ্চ। ওস্তাদদিগের নিকট উহাদের গান শিক্ষা করা বড়ই কষ্টকর হয়। বালক-শিক্ষা সম্বন্ধে যৎকিঞ্চিৎ উপদেশ এস্থলে দেওয়া অল্পযোগী বোধ হয় না। যথা:—

শিক্ষক খাদে গান ধরিয়া বালককে তাহার উচ্চ অষ্টমে গাওয়াইতে চেষ্টা করিবেন; এইটী সাধারণ নিয়ম। বালক বালিকাকে শিখাইবার সময় শিক্ষক কখনই তাঁহারা ব্যবহার করিবেন না। বেঘালা, এস্রার, অথবা সারঙ্গীর সঙ্গত এ সময় নিতান্ত প্রয়োজন; কেননা ঐ সকল যন্ত্র বালকের কণ্ঠের সম ওজোনে বাদিত হইয়া, তাহার অভ্যাসের প্রকৃত সাহায্য করে। শিক্ষক নিজে প্রথমে গানটী উচ্চ অষ্টমে ধরিয়া, বালক শিষ্যকে তাহার অনুকরণ করিতে আরম্ভ করিয়া দিয়া, যত দূর পারেন তাহার সহিত সম ওজোনে গাইয়া, পরে গানের যে উচ্চ অংশ শিক্ষকের গাওয়া অসম্ভব, কি অধিক কষ্টকর, কিবা টাকী, হইয়া পড়িবে, তাহা খাদে দেখাইয়া দিবেন। বালক-দিগকে প্রথম হইতেই স্বরলিপি দৃষ্টে গাইতে চেষ্টা করান উচিত নহে। অগ্রে মুখে মুখে আট দশটী ভিন্ন ভিন্ন ঠাটের সরল সিঁদা গান শিখাইয়া, তাহা স্ফটিকরূপে গাইতে পারিলে, তৎপরে স্বরলিপির উপদেশ দিতে হইবে। কিন্তু একরূপ মুখে মুখে শিখাইবার সময় মধ্যে মধ্যে সাদৃশ্যের যে কএক প্রকার সাধন অভ্যাস করাইতে পারেন, শিক্ষক তৎক্ষণাৎ মনোযোগী হইবেন। বালকের যে সময়ে গলায় বয়সা ধরে, সে সময় এক কংসর কাল তাহার গান অভ্যাস ক্ষান্ত দেওয়া উচিত; নতুবা স্বাভাবিক মর্দানা আওআজ হইয়া:

ব্যাপ্তি কখন কখন হয়। অন্বদেশে বালককে গান শিক্ষা দেওয়ার প্রথা নাই; অতএব তদ্বিষয়ে আর অধিক উপদেশ এ গ্রন্থে দেওয়া নিম্প্রয়োজন।

প্রথম পরিচ্ছেদে বলিয়াছি যে, তাবুরার সুরের সহযোগে কণ্ঠ সাধন করা তত উচিত নহে। তখন তাহার কেবল আওআজেরই দোষ দেখান হইয়াছে; এক্ষণে তাহার সুর, বাধিবার নিয়মে কি দোষ আছে, তাহার সমালোচন পূর্বক সংশোধনের উপায় অবধারণ করা যাউক। যে নিয়মে তাবুরার সুর বাধা হয়, তাহাতে উহা একাকী শুনিতে কতক মিষ্ট বোধ হয়। কিন্তু গানের সহিত তাবুরার সঙ্গত কি তৃপ্তিজনক? অনেকেই তাহা স্বীকার করেন না। ইহাতে কেবল সা ও প, এই দুইটীমাত্র সুর পাওয়া যায়। গ্রামস্থ সকল সুরের সহিতই কি সা ও প-এর মিল আছে? তাহা নাই; অতএব উহারা অনেক স্থলেই গানের মাধুর্য্য নষ্ট করে। যে যে রাগিণীতে গ, প, ও নি সুর প্রবল, যেমন ইমন-কল্যাণ, বেহাগ, কালাংড়া ইত্যাদি, তাহাদের সময় তাবুরার আওআজ অসঙ্গত হয় না; কেননা খাদ খরজের ভাবে গ ও প, এবং প-এর তারে নি মধ্যো মধ্য ধ্বনিত হয়। যে সকল রাগে গ ও নি কোমল, তাহাদের সময় তাবুরার ধ্বনি কান্ন হইয়া পড়ে। কিন্তু অভ্যাসে সকলই সহ্য হয়; তজ্জন্মই সংগীতসমাজে ঐ প্রকার দোষ অহুত হয় না। অনেক রাগে প বর্জিত; সে সকল রাগ গান করার সময়, তাবুরার প-এর তার স্ব-এ বাধা উচিত। কিন্তু সা-এর সহিত ম-এর মিল তত মিষ্ট হয় না বলিয়া, ঐরূপ করিয়া সকলে বাধে না; এই স্থানে এক বৃহৎ অসঙ্গতি রহিয়াছে। অতএব গানের সহিত প্রচলিত নিয়মে তাবুরার সঙ্গত কখনই উৎকৃষ্ট বলা যাইতে পারে না; উহা অতি নিকৃষ্ট সঙ্গত। তাবুরা কালাবঁধিগণের নিকটই বিশেষ আদরগীয়; অপর সাধারণের নিকট তত নহে। সর্বদা শুনা অভ্যাস বশতই উহা আমাদের কাণে সহ্য হইয়া অতৃপ্তিকর বোধ হয় না; বরং অভ্যাস প্রভাবে উহার অভাবে গান ফাঁকা ফাঁকা বোধ হয়। গানের সহিত কোন্ প্রকার সুর-সঙ্গত সম্যগুপযোগী ও সর্বোৎকৃষ্ট, তাহার বিচার করিতে হইলে, অগ্রে সঙ্গতের প্রয়োজন দেখিতে হইবে :—

প্রথমতঃ, কোন্ ওজোনে গান ধরিলে গাইবার সুবিধা হয়, এবং গাইতে

\* তারের ধ্বনি একক অর্থাৎ একধর নহে। তারের বাতাবিক মূল সুরের সহিত আর আর যে সকল সুরের অধিক মিল, যেমন উহার অষ্টব, দ্বাদশ, পঞ্চদশ ও সপ্তদশ সুর, তার কল্পিত হইলে, ইহার মূল সুরের অন্তর্গত ধ্বনিত হয়। এই সকল সুরকে উহার “সোপান” (সাপিন্ধ) বলে। ইহার স্বর-প্রত্যেকপন্ডিত মূল। কোন ইংরাজী শব্দবিজ্ঞান গ্রন্থে ঐ বিষয়ের বিস্তারিত রহস্য প্রদত্ত।

গাইতে কণ্ঠ বাহাতে সেই ওজেনের বাহিরে না যায়, এই সঙ্গত যন্ত্রের প্রয়োজন; দ্বিতীয়তঃ, অনেকগণ গাইতে হইলে, নিয়মিতরূপে দম রাখা কঠিন হয়, যন্ত্রের সঙ্গতে দমভঙ্গ-জন্ত গানের রস ভঙ্গ হইতে পায় না, এবং অন্ত্যান্ত যে সমস্ত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র দোষ গাইতে গাইতে উপস্থিত হয়, সে সকলই যন্ত্রে ঢাকিয়া লয়। এই দ্বিতীয় প্রয়োজন জন্তই যন্ত্রের সঙ্গত অপরিহার্য্য। তাহুরা দ্বারা তাহা হয় কি? কখনই নহে। কণ্ঠের সঙ্গে সঙ্গে গানটী সম্পূর্ণ রূপে না বাজিলে, কখনই উল্লিখিত বিষয়ের সাহায্য হয় না। অতএব যে যন্ত্রদ্বারা গানের আদ্যোপান্ত সাহায্য হইবে, সেই যন্ত্রের সঙ্গতই সর্বোৎকৃষ্ট। এশ্রাব, সারঙ্গী, সারবীণ এই কার্যের যথার্থ উপযোগী; বিশেষ, এই সকল যন্ত্র ছড় দিয়া বাদিত হওয়াতে, ইহাদের আওয়াজ কণ্ঠ-স্বরের ক্রায় ইচ্ছামত হৃৎ ও দীর্ঘ এবং মৃদু ও সবল করা যায় তাহাতে গানের সমুদ্র সাহায্য হয়। হার্মোনিয়ম কিম্বা পিয়ানো এই কার্যে তত উপযোগী নহে, কেননা এই সকল যন্ত্রে হিন্দু সঙ্গীতের রস একেবারে নষ্ট হয়; সেইজন্য উক্ত যন্ত্রে হিন্দুস্থানী সুরের গান বাজান নিতান্ত অসুচিত\*। (২৫ পৃষ্ঠা দেখ।) ইউরোপের কেবল বেয়ালা আমাদের সঙ্গতের উত্তম উপযোগী।

গানের সহিত প্রচলিত নিয়মে তাহুরার সঙ্গত সম্বন্ধে প্রাচীন সংগীত-শাস্ত্রে বিশেষ কোন অলুপ্তা নাই। দেবর্ষি নারদ যে বীণা যন্ত্র সর্বদা বাজাইয়া গান করিতেন, তাহাতে গানটী সম্পূর্ণ বাজিত, ইহা সকলেই জানে। হিন্দুস্থানে অন্ত্যান্ত সকল প্রকার গানেই সারঙ্গী কিম্বা সারিন্দার সঙ্গত হইয়া থাকে। কালাবৎ গায়কেরা যন্ত্রীদিগকে চিরকালই তাক্সিলা করেন; সেইজন্য যন্ত্রীর সাহায্য না লইয়া নিজে তাহুরা ধরিয়া গাওয়ার প্রথা হইয়া গিয়াছে। আরও, সর্বদা যন্ত্রী সহসা কোথা পাওয়া যায়? পাইলেও, তাহাকে পারি-তোষিকের বখরা দিতে হয়; বখরা দিলেও, যখন যে গান দরবারে গাইতে হয়, যন্ত্রীকে তাহার কিঞ্চিৎ উপদেশ পূর্ব্বকরে না দিলেই বা সঙ্গতের সহিত গানের স্মিল কি প্রকারে হয়? উপদেশ না দিলেও, দুই এক বার সঙ্গে সঙ্গে গাইলেই, যে পাকা যন্ত্রী, সে সেই গান আদায় করিয়া লইবেই। কিন্তু কালাবৎেরা অন্তকে গান দিতে যত ইচ্ছুক, তাহা অনেকই জানে। এই সকল কারণে ওস্তাদি গানে সারঙ্গাদি যন্ত্রের সঙ্গত বিস্তীর্ণ হইতে না পারিয়া, তাহুরার সঙ্গত প্রচলিত হইয়া গিয়াছে। নিজে নিজে সারঙ্গী বাজাইয়া

\* পিয়ানো ও হার্মোনিয়ম বাজাইতে স্পৃহা হইলে ইউরোপীয় সঙ্গীত শিক্ষা করা উচিত। তবে এই সকল যন্ত্রের অহুরোধে আমাদের সঙ্গীতকে ইউরোপীয় সঙ্গীতের কারাবাসে পরিণত করা যদি ভাল ও সুবিধা বোধ হয়, সে ভিন্ন কথা; তাহা লোকের রুচির উপর নির্ভর।

কালারতী করাও যথেষ্ট পরিশ্রমের কার্য; এবং এই প্রকার স্বর বাদনেও সম্যক নিপুণতার প্রয়োজন। শিকার নানা অস্থিবিধার মধ্যে এত বিদ্যা লোকের কোথা হইতে হইবে?

একশে তাবুরায় যেরূপ সঙ্গত হয়, তাহাতে, গাইতে গাইতে স্বর যাহাতে ছাড়িয়া না যায়, কেবল তাহারই যে কিছু সাহায্য হয়; কিন্তু তাহা করিতে গিয়া, তাবুরায় সে একঘেষে বাদ্য উৎপন্ন হয়, তাহা কি স্বধনায়ক? কখনই নহে। উহাতে গানের সাহায্য না হইয়া বরং গোলমাল হয়। অভ্যাস বশতঃ এই একঘেষে কার্য সচ্ছ হইতেছে বটে; কিন্তু তন্নিবন্ধন গান গাইয়া আশা-মুরূপ ফল পাওয়া যায় না। আমাদের শ্রোতৃবর্গের ক্রটি মার্জিত ও উন্নত হইলে, কখনই এই একঘেষে প্রণালীর আদর থাকিবে না; উহা অবশ্যই পরিবর্তিত হইয়া যাইবে, সন্দেহ নাই। এই প্রকার অভাব সকল দূরীকৃত হইলে, তবে জাতীয় সঙ্গীত ক্রমে উন্নত হওয়ার পথে দাঁড়াইবে।

ভিখারী বৈষ্ণবেরা যে 'একতারা' বাজাইয়া গান করে, তাবুরা সেই এক-তারারই স্ফোৰ্ত্ত আতা। সঙ্গীতের কিশোরাবস্থায় এই প্রকার সামান্ত স্বর-সঙ্গত ভিন্ন উচ্চতর সঙ্গত আশা করা যায় না। ফলতঃ হিন্দু সঙ্গীতের বাস্তবস্থা অনেক দিন উত্তীর্ণ হইয়া গিয়াছে; কিন্তু উহার বর্তমান পূর্ণ যৌবনোচিত বেশ ভূষা এখনও সংগৃহীত হয় নাই। ইতি পূর্বেই বলিলাম যে নিজে নিজে সারঙ্গী, এস্তার, বেয়ালা প্রভৃতি স্বর বাজাইয়া ওস্তাদী গান গাওয়া সহজ সাধ্য নহে। তাহা না পারিলেও, যে সঙ্গতে রাগের মূর্ত্তি ভালরূপ প্রকাশিত হওয়ার সাহায্য হইতে পারে, এমন ভাবে স্বর দিলেও গানের অনেক মাধুর্য্য বৃদ্ধি হয়। তাবুরাতেও সে কার্য হইতে পারে; তাহা হইলে উহার একঘেষেমীও দূর হয়। তজ্জন্য নিম্নলিখিত ব্যবস্থা অবলম্বনের প্রয়োজন:—

তাবুরায় আরও দুইটা তার যোগ করিয়া, ছয়টা তার বিভিন্ন স্বরে বাধিতে হইবে: যে রাগের যে যে স্বর গ্রহ ও ভ্রাস, এবং বাদী ও সঙ্গাদী, সেই চারি স্বরে চারি তার, এবং ধরজ স্বরে দুইটা তার; এই প্রকারে তাবুরা বাধিয়া, তাহা প্রচলিত রীতির স্তায় অনবরত না বাজাইয়া, যখন যখন এই সকল স্বর গানে স্পষ্ট রূপে উচ্চারিত হইবে, তদনুসারে তার কয়টা ধ্বনিত করিলে, গানের শোভা যথেষ্ট বর্দ্ধিত হইবে। এ বিষয়ে এক্ষণে এক অস্থিবিধা এই যে আধুনিক সঙ্গীতে বাদী, সঙ্গাদী, গ্রহ, ও ন্যাস, এই সকল প্রাচীন কথাই নাম মাত্র আছে; রাগ-রাগিণীর মূর্ত্তি পরিবর্তিত হওয়াতে, এক্ষণে এই সকল স্বরের নিশ্চয়তা নাই। অতএব এক্ষণে এই নামগুলি ব্যবহার না করিয়া, যে যে স্বর গানের মধ্যে প্রধান, সেই কএকটা স্বরে তাবুরার তারগুলি বাধিতে হইবে। তজ্জন্য

প্রত্যেক গান গাইবার সময় তাহুরার খরজের তার ব্যতীত অন্যান্য তারের সুর বদলাইতে হইবে। তাহাতে কোনই হানি নাই। এশার, সারঙ্গী প্রভৃতি তবক-বিশিষ্ট যন্ত্রে নূতন ঠাটের রাগ বাদন কালীন, বাদকেরা সর্বদাই তারের সুর বদলাইয়া থাকেন।

তাহুরা বাঁধার ক্ষুদ্র, প্রত্যেক গানের স্বরলিপির উপর, সঙ্গতের সুর কএকটি একবার লিখিত থাকা উচিত; গাইবার সময় তদনুসারে তার বাঁধিয়া, যখন যখন ঐ সকল সুর স্পষ্ট বিধানে কণ্ঠে উচ্চারিত হইবে, তখন সেই সেই সুরের তারে আঘাত হইবে: যেমন ইমানে প, ন, স র গ; কেদারায় প, ধ, ন, স ম; কানড়ায় প, নো স র ম; ভৈরবীতে প, ধো, স গো ম; ইত্যাদি। অন্য সুরের সময়, এবং দ্রুত আরোহণাবরোহণের সময় খরজের যুড়ী ধ্বনিত হইবে। আবার এক রাগের ভিন্ন ভিন্ন গানেও সঙ্গতের সুর বিভিন্ন হইতে পারে। এই প্রকার সঙ্গতই যে সর্বাংশে নির্দোষ, তাহা নহে; কেননা গানের ব্যবহার্য আরও যে যে সুর উহাতে বাকি থাকিতেছে, (যেমন কড়ি-ম), তাহাদের সময় খরজ ধ্বনির তত মিল হইবে না\*। কিন্তু সংক্ষেপে ঐ প্রকার সঙ্গত ব্যতীত উত্তমতর সঙ্গত হওয়া অসম্ভব। দ্বিতীয় ভাগে দুই একটি গানে তাহুরার সঙ্গত স্বরলিপি যোগে লিখিয়া দেখান যাইবে।

চলিত নিয়মাপেক্ষা ঐরূপ করিয়া তাহুরা বাজান কিছু কঠিন হইবে বটে, সে অতি সামান্য। বিনা পরিশ্রমে কোথায় সুখ পাওয়া যায়? ইউরোপে ইদানীং এরূপ প্রথা হইয়া পড়িয়াছে যে, গায়ক পিয়ানো বাজাইতে না পারিলে তাহার প্রতিষ্ঠা নাই; সেই পিয়ানো বাদন যেরূপ কঠিন, তাহার সহিত তাহুরার তুলনাই হয় না। উপরে যে অভিনব সঙ্গত প্রণালীর প্রস্তাব

\* গানের সহিত উচিত মত সুর-সঙ্গতের প্রয়োজন হইতেই, ইউরোপে 'বহমিল' শব্দের উৎপত্তি হইয়া তাহা এক্ষণে অদ্ভুত উন্নতি লাভ করিয়াছে, এ কারণ ইউরোপীয় সঙ্গীতে বহমিল ভিন্ন অন্য প্রকার সুর-সঙ্গত ব্যবহার নাই, এবং সেই সঙ্গতই ইউরোপীয় অর্কেস্ট্রা, ব্যাণ্ড, প্রভৃতি বাদ্যে এত প্রকার যন্ত্র ব্যবহৃত হইয়া থাকে। বহমিল প্রণালী সঙ্গীত বিদ্যার সর্বোচ্চ অঙ্গ। ইহার প্রকৃত নিয়মানুসারে গানে সুর-সঙ্গত প্রযুক্ত হইলে, গীতাদি যে কতদূর বিচিত্র ও সুস্বাদু হয়, তাহা বহমিল-জাত লোকমাত্রেই অবগত আছেন। কিন্তু ভারতীয় সঙ্গীত সম্বন্ধে বহমিলের নিয়ম এখনও অপরিজ্ঞাত রহিয়াছে। সহসা সে নিয়মে সঙ্গত-প্রণালী আবিষ্কার গানে ব্যবহার করিলে, অনভ্যাসবশতঃ অনেকে তাহার সৌন্দর্য্য প্রণিধান নাও করিতে পারেন; বিশেষতঃ শিক্ষা ও সাধনা ব্যতিরেকে তদনুযায়িক সঙ্গত যন্ত্রে বাদন করাও সহজ সাধ্য নহে। এই হেতু সে একান্ত সুর সঙ্গতের বিষয় এ গ্রন্থে উল্লেখ করিলাম না। গ্রন্থান্তরে তথ্যবরক নিয়ম ও উপদেশাদি প্রকাশ করার বাসনা রহিল।

করা হইল, বাহার উহা ভাল না লাগিবে, তিনি প্রচলিত নিয়মে তাহারা বাজাইয়া গাইবেন; তাহারও নিষেধ নাই। একেবারেই কোন নূতন প্রণালী যে সর্বত্র সমাদৃত হইবে, এরূপ আশা করা নিতান্ত দুরাকাঙ্ক্ষা। আমাদের স্থানে প্রচলিত তাহুরার সঙ্গত-প্রণালীর উন্নতি হওয়া আবশ্যিক; তদ্বিষয়ে সঙ্গীত সমাজের মনঃসংযোগ করাই এই প্রস্তাবের উদ্দেশ্য। তবে লেখকের মনে যে নিয়ম ভাল বোধ হইল, তাহাই উপরে প্রকাশিত হইল। অন্যান্য সঙ্গীতবিজ্ঞ লোকে উহা অপেক্ষা শ্রেষ্ঠ প্রণালী উদ্ভাবন পূর্বক তাহার প্রস্তাবনা করিলে, আরও ভাল হয়। এই রূপেইত বিদ্যার উন্নতি হইয়া থাকে। নতুবা চিরকাল বাহা হইয়া আসিতেছে, তদপেক্ষা ভাল আর কি হইবে—এরূপ মনে করিলে, চিরকাল মাতৃ ক্রোড়েই থাকিতে হয়। কিন্তু মধ্যে মধ্যে লোকের উচিত বুদ্ধি হয় বলিয়াই, জন-সমাজের এত উন্নতি হইয়াছে।

## ১৪শ. পরিচ্ছেদ—মাত্রা, ছন্দ ও তালাদির বিবরণ।

গীত কিয়ার কাল, অর্থাৎ যে সকল সুরে গান হয়, তাহাদের স্থায়িত্বের কাল, কখন পরিমিত—কখন অপরিমিত রূপে, ব্যক্তি হইয়া থাকে। যে গীতে কাল-ব্যয়ের কোন পরিমাণ থাকে না, তাহাকে ‘কথকতা’ অথবা ‘আলাপ’ বলা যায়; এবং যে গীতে কালের পরিমাণ থাকে, তাহাকে ‘গান’ বলা যায়।

**লয় ও তাল :**—গীতের আভ্যোপাত্তে কাল-পরিমাণের নিয়ম এক সমান রাখাকে ‘লয়’ কহে (‘লয়ঃ সাম্যম্’ ইতি অমরকোষঃ)\*। সেই লয়ে, অর্থাৎ কাল পরিমাপের তুল্যতাকে, রক্ষা ও শাসন করাই তালের উদ্দেশ্য—অর্থাৎ

\* কলীতসারে লয়ের এইরূপ ব্যাখ্যা করা হইয়াছে, “যথা—কালের অবিকল্পিত পতির নাম লয়”; এবং দুর্ভজময়রীতে—“কুব, দীর্ঘ, প্রুত, অর্ধ এবং অণু এই পাঁচটী বাজানুযায়িক কালের অবিকল্পিত পতির নাম লয়”, এইরূপ লিখা হইয়াছে, বাহার কোন অর্থ হয় না। অসমান অমিরমিত রূপেও পানকালের পতি অবিকল্প থাকিতে পারে, তাহা হইলেও কি লয় হয়? কালের অবিকল্পিত পতির মধ্যে নিয়ম, অমিরম—হুইই থাকিতে পারে। অতএব লয়ের ঐরূপ ব্যাখ্যা অতিশয় অসঙ্গত। “তবলাদালা” নামক তালবিনয়ক পুস্তকেও এরূপকর লয়ের উক্ত একর অসঙ্গত ব্যাখ্যার নকল করিয়াছেন।

গান ক্রিয়ার লয় প্রদর্শন করাকে 'তাল'\* কহে। লয় প্রকাশ করণার্থ গানের কোন কোন অক্ষর সবলে উচ্চারণ করিতে হয়; সেই বলবৎ উচ্চারণের নাম 'প্রস্বন' (accent)। এক করতলের উপর অপর করতলের আঘাত দ্বারা অর্থাৎ কর-তালিহারা ঐ প্রস্বন প্রদর্শিত হয় বলিয়া, গান কালের ঐরূপ পরিমাণ করার নাম তাল রাখা হইয়াছে †।

**মাত্রা:—**গান কালের উক্ত সমপরিমাণ অসংখ্য প্রকারে করা যায়; সেই জন্ত ছন্দ অসংখ্য প্রকার। যে একটি আদর্শ কালের অল্পপাতাহুসারে ঐ পরিমাণের সমতা হয়, ও যাহার গণনাহুসারে ছন্দের বিভিন্নতা হয়, সেই কালটীর নাম "মাত্রা"‡। মাত্রার সমপরিমাণাহুসারে সাদৃশ্যাত্মক সঙ্গীতিক ক্রিয়াবাপক সকল কালই বিভাগ প্রাপ্ত হয়, সুতরাং মাত্রাই লয়।

**মাত্রা-শিক্ষণ:—**মনে কর, ১—২—৩—৪, এই চারিটী অক্ষর সমান সমান কালে উচ্চারণ করিয়া, ও ১-এর উপর প্রস্বন ও তালি দিয়া, উহাদিগকে যদি চারি বার আবৃত্তি করা যায় যেমন ১' ২ ৩ ৪ | ১' ২ ৩ ৪ | ১' ২ ৩ ৪ | ১' ২ ৩ ৪,

\* "তালোগীত গতে: সাম্যাকারী—।" সঙ্গীতসময়সার।

† "তাল: কালক্রিয়ামানং লয়: সাম্য বখাষ্ট্রিহাং।" অমরকোষ।

‡ সঙ্গীতসার ও সুদক্ষমঞ্জরীতে মাত্রার যে ব্যাখ্যা করা হইয়াছে, তাহাতে তাহার একত্ব অর্থ হয় নাই। গ্রন্থকারগণ মাত্রার অর্থের সঙ্গ ব্যাকরণ শাস্ত্রের মত অবলম্বন করিতেই মহা ভ্রমে পতিত হইয়াছেন। ঐ সকল গ্রন্থে লিখিত হইয়াছে যে, "বর্ণোচ্চারণ কালের নাম মাত্রা", এবং ত্রুৎ, দীর্ঘ, মৃত ও ব্যঞ্জন এই চারি প্রকার মাত্রা সঙ্গীতে ব্যবহার হয়।" আশ্চর্য্য ভ্রম! ঐ প্রকার কথা সঙ্গীত-বিজ্ঞোচিত হয় না; কারণ সুরের হারিষ বহুতর প্রকারে হইয়া থাকে আরও যুদ্ধ-মঞ্জরীতে সংস্কৃত সঙ্গীত-গ্রন্থের "পঞ্চ লঘুকরোচ্চারণ কালো মাত্রা সমীহিতা," এই শ্লোকটির মর্ম্মাহুসারে মাত্রার অর্থ অবধারণিত করিতে গিয়া, গ্রন্থকার সমূহ ভ্রান্তি জালে জড়িত হইয়াছেন। (১২শ. পরিচ্ছেদে তালের বিবরণ দেখ।) মাত্রার বিশুদ্ধ অর্থ—জানাতাবুই ঐ সকল গ্রন্থের ভিন্ন ভিন্ন তালের নিয়ম যে রূপ ব্যাখ্যিত হইয়াছে, তাহাও অশুদ্ধ হইয়া গিয়াছে, তাহা ক্রমে দেখাইতেছি। সুর ও তাল, এই দুইটী মাত্রা জিনিস লইয়া সঙ্গীত হয়। অতএব লয় ও মাত্রার বিশুদ্ধ উপপত্তি বোধ না থাকিলে, সঙ্গীতের রীতিমত ও পরিপূর্ণ বয়লিপি করা অসম্ভব; কেমনা কেমন সুর লিখিলেই বয়লিপি হয় না। গানের কথা গানের সুরসমূহের; ও তালের বোল বিবরণ অক্ষরের হারিষ পরিমাণ করা, সহজ কার্য্য নহে, সেই হারিষাহুসারিক ভালের জন্তই বয়লিপির যে কিছু কাঠিন্য। অতএব সুরের হারিষ বিশুদ্ধ ও সুবোধা না হইলে, বয়লিপি দ্বারা সঙ্গীত শিক্ষা করা অসম্ভব। ঐ ত্রুটি প্রযুক্তই সঙ্গীতসার, কটকৌমুদী, বজ্রমুদ্রাবীলিকা, প্রভৃতি গ্রন্থগুলির বয়লিপি সনাক্ত কলোপনীয়ক হয় নাই।

তবলামাত্রাভেদেও মাত্রার উক্ত অসঙ্গত ও অপরিহার্য্য ব্যাখ্যার অনুকরণ করা হইয়াছে, সুতরাং মাত্রার বিশুদ্ধ নিয়মভাবে, উহাতেও তালের তৈকার বোলগুলির যে প্রকার মাত্রা নির্দেশ করা হইয়াছে, তাহা প্রায়সই অশুদ্ধ ও অসঙ্গত হইয়াছে; তাহা গম্ভীর দেখাইতেছি। তালের মাত্রা দেখাইবার জন্য ঐ পুস্তকে তৈকার বোলসমূহে যে প্রকার মাত্রা-চিহ্ন বোধ করা হইয়াছে, তদ্বারা অক্ষরগুলির একত্ব হারীকাল কোন রূপে বোধ হইতে পারে না, প্রত্যেক অক্ষরের হারিষ নিতে না পারিলে, পুস্তক দেখিয়া কখনই তাল শিক্ষা করা সম্ভব হয় না।



তাহা হইলে একটা ছন্দের উদ্ভব হয়; ইহার প্রত্যেক প্রশ্নন বা তালির কাল সমান চারি ভাগে বিভক্ত হইতেছে বলিয়া, সেই প্রত্যেক ভাগ—অর্থাৎ ঐ প্রত্যেক অক্ষর-ঐ ছন্দের মাত্রা; অতএব ঐ ছন্দের মাত্রা-সমষ্টি ষোল, ইহা সহজেই বুঝা যায়; উহার নাম হইল ‘চতুর্মাত্রিক’ ছন্দ। আবার, ১—২—৩ কেবল এই তিনটা অক্ষর ঐরূপ উচ্চারণ করতঃ, ১-এর উপর প্রশ্নন ও তালি দিয়া, চারি বার আবৃত্তি করিলে, যেমন ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩ | ১ ২ ৩, এইরূপ আর এক ছন্দের উদ্ভব হয়; তাহার প্রত্যেক তালি সমান তিন ভাগ হওয়াতে, সেই প্রত্যেক ভাগ অর্থাৎ অক্ষর ঐ ছন্দের মাত্রা; সুতরাং ঐ ছন্দের মাত্রা সমষ্টি ১২, এবং উহার নাম হইল ‘ত্রিমাত্রিক’ ছন্দ। ঐ অক্ষরগুলি যদি এক এক সেকেণ্ডে এক একটা উচ্চারণ করা যায়, তাহা হইলে মাত্রার কাল-পরিমাণ এক সেকেণ্ড হইবে; কিম্বা যাহার যেরূপ নাড়ীর গতি, সেই প্রত্যেক গতির সহিত যদি এক একটা অক্ষর উচ্চারণ করা যায়, তথায় মাত্রার পরিমাণ এক নাড়ী হইবে; এইরূপ অল্প কোন পরিমাণও হইতে পারে। মাত্রা-কালের কোন নির্দিষ্ট পরিমাণ নাই; যখন যে পরিমাণে তাহা স্থায়ী করা যাইবে, তাহাই ছন্দের আয়োপান্তে সমান ও অখণ্ড থাকিবে। ঐরূপ কোন কালানুসারে প্রত্যেক অক্ষর উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে, ভূমিতে অঙ্গুলীর টোকা দিতে হয়; এবং প্রশ্ননের উপরিস্থ টোকাটা অপেক্ষাকৃত জোরে দিতে হয়; তাহারই এক একটা টোকা এক এক মাত্রার উত্তম প্রতিক্রিয়া ও নিদর্শক হয়, এবং তদ্বারা লয় অনুকৃত হইয়া মাত্রার সমপরিমাণের শাসন ও অভ্যাস হইয়া থাকে। এই স্থানে ৩১ পৃষ্ঠার নিম্নতম পারগ্রাফস্থ উপদেশ সকল স্মরণ করিতে হইবে।

উক্ত ১২ প্রভৃতি অক্ষরদ্বয়ে বর্ণ উচ্চারিত হইলেই, গানের মত হয়। উক্ত প্রথম ছন্দে ১৬টা অক্ষর একই ভাবে উচ্চারিত হওয়াতে, একঘেয়ে মত শুনায। উহাকে বিচিহ্ন করিতে হইলে ১৬ অপেক্ষা কম সংখ্যক অক্ষর বা বর্ণ কতকটা উচ্চারণ করিলেই, তাহা হয়। মনে কর, যদি ১২টা ‘লা’ বর্ণ উচ্চারণ করিয়া তাহাতেই ঐ ১৬ মাত্রা পূরণ করিতে হয়, তাহা হইলে কোন কোন লা-এ যে একের অধিক মাত্রা পড়িবে, ইহা সহজেই বুঝা যায়। ১২ মাত্রায় ১২ লা উচ্চারণ করতঃ, যাকি চারি মাত্রা উহারই কোন চারিটা লা-এ যোগ করিলে, চারিটা লা-এ দুই দুই মাত্রা, ও আটটা লা-এ এক এক মাত্রা পড়িয়া ১৬ মাত্রা পূর্ণ হয়। আবার, উক্ত ১৬ মাত্রা যেমন চারি চারি মাত্রা অনুসারে চারি ভাগে হইয়াছে, ঐ ১২টা লাও তেমনি চারি ভাগ হইলে, প্রত্যেক ভাগে তিনটা করিয়া লা পড়ে, ইহা অতি সহজ কথা; সেই তিনটা লা-এর একটা লা দুই মাত্রার কালে, অর্থাৎ এক মাত্রার দ্বিগুণ কালে, ও আর দুইটা লা এক

এক মাত্রার কালে উচ্চারিত হইলে, চারি মাত্রা পূর্ণ হয়; কিংবা আরও বিভিন্নতার জন্য কোন ভাগে চারি মাত্রায় চারি লা, অপর ভাগে দুই মাত্রা করিয়া দুই লা, ইত্যাদি প্রকারে উচ্চারিত হইতে পারে: যথা,—

$\left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} - \text{লা} \text{ লা} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} \text{ লা} \text{ লা} - \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} \text{ লা} \text{ লা} \text{ লা} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} - \text{লা} - \end{array} \right|$

ঐ লা-এর পর কলি স্থানে আ উচ্চারণ করিবে, তাহা হইলে লাআ এই প্রকার উচ্চারণ হইয়া, লা দুই মাত্রা দীর্ঘ হইবে। স্বরলিপির ব্যবহৃত মাত্রার সংকেত যোগে উহা লিখিলে, এই রূপ হয়:—

$\left| \begin{array}{c} \text{লা} : - : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : - \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{লা} : - : \text{লা} : - \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right|$

আবার, ঐ ১৬ মাত্রায় যদি ১৬ অপেক্ষা অধিকতর বর্ণ উচ্চারণ করিতে হয়, তাহা হইলে কোন দুইটি বর্ণ কোন এক মাত্রা-কালের মধ্যে কাষেই লইতে হইবে; এবং এক মাত্রার মধ্যে যদি দুইটি বর্ণ সমকালে উচ্চারিত হয়, তাহার প্রত্যেকেরে অর্দ্ধ মাত্রা করিয়া লাগে,—ইহা বুঝিতে বোধ হয় কঠিন হইবে না। অর্দ্ধ মাত্রা এই রূপেই ব্যবহার হয়। মনে কর, যদি ২১টি লা ১৬ মাত্রার মধ্যে উচ্চারণ করিতে হয়, তাহা হইলে সহজে ১৬ মাত্রায় ১৬ লা, ও বাকি ৫টি লা ঐ ১৬ লা-এর কোন পাঁচটির সহিত তত্তৎ মাত্রার মধ্যে উচ্চারিত হইবে, তাহা হইলেই ১৬ মাত্রা ঠাপিবে; যথা,—

$\left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} \text{ লাল} \text{া} \text{ লা} \text{ লা} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লালা} \text{ লাল} \text{া} \text{ লা} \text{ লা} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} \text{ লাল} \text{া} \text{ লা} \text{ লাল} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} ১' \ ২ \ ৩ \ ৪ \\ \text{লা} \text{ লা} \text{ লা} \text{ লা} \end{array} \right|$

মাত্রা ভিন্নরূপে ব্যবহার হইলে, ঐ রূপ যোড়া যোড়া কিংবা বে কএকটিতে একটি পূর্ণ মাত্রা হয়, ততটী ভিন্ন ব্যবহার হয় না। ঐ উদাহরণ স্বরলিপিতে লিখিলে এই রূপ হয়; যথা—

$\left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right|$

$\left| \begin{array}{c} \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} : \text{লা} \\ ১ \ ২ \ ৩ \ ৪ \end{array} \right|$

এইরূপে ছন্দ সকল গঠিত হইয়া থাকে। গানের অন্তর সকল এই প্রকার নিয়মে নানা রূপে স্থায়ী হইয়া লঘু গুরু হয়; এবং এই রূপেই ছন্দের ও ছন্দের মাত্রা নিকপিত হইয়া থাকে।

একণে প্রসঙ্গ হইতে পারে, যে সঙ্গীত-ক্রিয়া-ব্যাপক কালকে তুল্য পরিমাণে বিভাগ করার উদ্দেশ্য কি? উদ্দেশ্য এই: সঙ্গীত ক্রিয়া তুল্য কালে সম্পন্ন হইলে, একটা গীত কিবা গত আরম্ভ হইয়া, কিরূপ নিয়মাত্মকাবে পর পর কার্য্য হইবে, শ্রোতা পূর্বাভাসেই তাহার আভাষ পাইয়া প্রস্তুত থাকিতে পারেন; এবং সেই আভাষাত্মকাবে শ্রোতার মনে যে আকাজক্ষার উদয় হয়, সঙ্গীত-শিল্পী তাহা যতদূর পূরণ করেন, শ্রোতা ততদূর পরিতৃপ্ত হন। তুল্য কাল হইলেই, শ্রোতা গানের কিবা গতের পশ্চাৎ পশ্চাৎ গমন করিতে পারেন; কেননা তুল্যতার নিয়ম একই রূপ ও অপরিবর্তনীয়। অসমান কালের কোনই নিয়ম থাকে না; সেই জন্য 'কি যে হইবে' তাহাও জানা যায় না; এই কারণ বশত: তাল-হীন সঙ্গীতে সম্পূর্ণ তৃপ্তিজনক হয় না। এই জন্য সকল যুগে ও সকল দেশেই সঙ্গীতের কাল তুল্য পরিমাণে বিভক্ত হইয়া ব্যবহার হইতেছে। যে কায করা যায়, তাহা যদি অপরে বুঝিতে পারে, তাহা হইলেই সেই কাণের আদর হয়; কেননা তদ্বারা অন্তের মনোনিবেশ হয়। অতএব তাহা বুঝিবার জন্যই শিক্ষা ও উপদেশের প্রয়োজন; এই হেতু সঙ্গীতে অশিক্ষিত অপেক্ষা শিক্ষিত ব্যক্তি, অর্থাৎ সমজ্জদার লোকে, সঙ্গীতে অধিক রস পাইয়া থাকেন। সঙ্গীতে কালের যেমন তুল্যতা রক্ষার প্রয়োজন, ধ্বনির ও সেই রূপ একটা অপরিবর্তনীয় নিয়মের প্রয়োজন; সেই জন্যই নাদসাগর হইতে সা রি গ ম প্রকৃতি, এরূপ কএকটা নিয়মিত ধ্বনি বাছিয়া লওয়া হইয়াছে, যাহাদিগকে চিনা যাইতে পারে। অনিয়মিত ধ্বনি ও কাল কখনই শিক্ষা হইতে পারে না। বুঝিবার অহুলায় ও অনভ্যাস বশতই বিদেশীয় কাব্য ও সঙ্গীত ভাল লাগে না; কিন্তু তাহা শিক্ষা করিলে, তাহাতে যথেষ্ট রস পাওয়া যায়। সেইরূপ, রাগ-রাগিণী না বুঝিলে, খেয়াল ধ্রুপদের সম্বন্ধ পাওয়া যায় না।

**সঙ্গীত:**—সঙ্গীতের কালকে সর্বদা একই ভাবে তুল্য বিভাগ করিলে, সঙ্গীত এক ধরে হইয়া পড়ে, অতএব কাল পরিমাণের অভিনবতা—বিচিত্রতার জন্য ছন্দের উদ্ভব হইয়াছে। প্রত্যেক ছন্দে কালেরও তুল্যতা রক্ষা হয়; এবং স্বরসকল নানা প্রকার নিয়মাত্মকাবে লঘু গুরু হইয়া, সঙ্গীতের কাল-ক্রিয়ার ছন্দের বিচিত্রতা সম্পাদিত হয়। এই জন্য ছন্দ এত মনোহর। মাত্রার সমান পরিমাণাত্মকাবে যে কোন নিয়মিত কার্য্য করা যায়, তাহাতেই এক প্রকার ছন্দ হয় বটে; কিন্তু ছন্দে আরও একটু বিশেষ আছে; যথা:—

যে পরিমিত মাত্রাবিশিষ্ট রচনার মধ্যে কাব্য সকল বারম্বার লঘু শুক হইয়া, মধ্যে মধ্যে তাহা নিয়মিত অন্তরে প্রবনম্বারা বিভাগ প্রাপ্ত হয়, তাহাকে 'ছন্দ' কহে। নিম্নে নানাবিধ ছন্দের উদাহরণ প্রদত্ত হইল :—

পঙ্খটিকা\* ।

[ মোহনদপসর ।

মা কুরু ধনজমযৌবন গর্ভং ; হরতি নিমেষাং কালং সর্ভং ।

মায়াময় মিদ মখিলং হিঙ্গা, ব্রহ্মপদং প্রবিশান্ত বিদিত্বা ॥

চৌপৌরা ।

[ পিকল ( প্রাকৃত ) ।

কহ সীসহি গজা, গোরি অধকা, গিম পিকিঅ কপিহারা ।

কণ্ঠে টটিঅ বীসা, পিকন দীসা, সত্তারিঅ সংসারা ॥

পংক্তি ।

[ ছন্দঃকুহুম ।

প্রেম যথা অধিকার করে, মান কি গৌরব তুচ্ছ তথা ।

মানবশে হয় গর্ভ মনে ; গর্ভিত বঞ্চিত সখ্য সুখে ॥

মানবক ।

[ ছন্দোময়রী ।

আদি-গতং তুর্ধ্য-গতং, পঞ্চমকং চান্তগতং ।

স্তাদ্গুরুণ্ডং তৎকথিতং, মানবক ক্রীড়মিদং ॥

রজনিরদ্ধ তমসবদ্ধ যোরা রবি কিরণগদ্ধ,

মপিরুণক্তি লক বৃদ্ধি রহসনেব তামসী । ( পিকুল )

লঘুত্রিপদী ।

[ সত্তাবশতক ।

করিব বলিয়া, রহিলে বসিয়া করা কজু নাহি হয় ।

করণীয় যাহা, আশ কর তাহা, বিলম্ব উচিত নয় ॥

হরিশ্রীত ।

[ পদ্মগাথি ।

শিখিবে কালে যাহা, থাকিবে চির তাহা ।

অকালে বৃথা শ্রম, বালির বাধ সম ॥

ভূজকপ্রয়াত ।

মহা কুজ বেষে মহাবেব সাজে ।

বভন্তম্ বভন্তম্ শিকা ঘোর যাজে ।

\* ছন্দ সহজে বুঝাইবার নিমিত্ত কাব্যছন্দের উদাহরণ প্রদত্ত হইল ; কেননা সঙ্গীতের ছন্দ, সুর বোপ, ব্যতীত সামান্য বাক্যে, উচ্চারিত হইলে, কাব্য ছন্দের প্রায়ই শুনার। অধিকার 'ছন্দ' ও 'সঙ্গীতের' তাল, এতদ্ব্যতিরিক্ত মূল দিয়ন একই প্রকার ।

উপরে সংস্কৃত ছন্দের উদাহরণ অধিক করিয়া দিবার তাৎপর্য এই যে, একতরফে সংস্কৃত ভিন্ন বাঙ্গলা ভাষায় পাঠের। যায় না ; সংস্কৃতে ছন্দের পরিপাটি, বিচিত্রতা ও ধ্বনিতা যে রূপ অধিক এবং অস্ত ভাষায় নাই এই জন্যই সংস্কৃত পদ্যের এত মাহুর্বা ।

সকলিঙ্গের তালগুলি এক একটা ছন্দ। ছন্দোবদ্ধ স্বরসমূহের নানাবিধ স্থানান্তরের কাল সকলের মধ্যে পরস্পর আনুপাতিক সম্বন্ধ অর্থাৎ কেহ কাহার দ্বিগুণ বা অর্ধ বা সিকি, ইত্যাদি; ইহা পূর্বে দেখাইয়াছি। এই জন্ত ছন্দ যেমনই কেন নূতন হউক না, একবার কতক দূর গুলিলেই, তাহার নিয়ম বুঝা যায়। যে ছন্দ শীঘ্র বুঝা যায় না, তাহাতে অবশ্যই কোন দোষ থাকে। যে রূপ মাত্রা লইয়া ছন্দ গঠিত হয়, তাহা গানের অক্ষর সংখ্যানুসারে নানা প্রকারে খণ্ডীকৃত হইলেও সাকল্যে পূর্ণ ভাবেই থাকে, অর্থাৎ ছন্দের মাত্রা সমষ্টি একটা পূর্ণ রাশি; কারণ তুল্য কালিক ক্রিয়া দ্বারা কালানুক্রমে রাশির বিভাগ কল্পনাই ছন্দের মূল।

### স্বরলিপিতে ছন্দের পদবিভাগ।

উপরে ছন্দের যে কএকটা উদাহরণ দেওয়া হইল, তাহাদের মধ্যে তালি ও প্রবল স্থান নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে : (রেক চিহ্নিত বর্ণ সমূহের উপর তালি ও প্রবল।) যথা—

১. মা কুরু ধনজনযৌবন গর্ভং; ইরতি নিমেষাং কালঃ সর্বং।
২. জম্ব সীসহি গজা, গোঁরি অথবা, গিঁম পিঙ্কিঅ কপিহারা।
৩. প্রেম যথা অধিকার করে, মান কি গোঁরব তুচ্ছ তপা।
৪. আদি-গতং তুর্ধা-গতং, পঞ্চমকঙ্কা-স্তগতং।
৫. রত্ননিরঙ্ক তমসবদ্ধ ঘোঁরা রবি কিরণগজ,
৬. করিব বলিয়া রাহিলে বসিয়া, করা কতু নাহি হয়।
৭. শিখিবে কালে যাহা, থাকিবে চির তাহা।
৮. মহা কল্প বেঁধে মহাদেব সার্বভৌম।

চারিটা প্রবলের ন্যূনে একটা ছন্দ কিম্বা তাল হইতে পারে না। ঐ প্রবল স্থানে করতালি কিম্বা কোন আঘাত দেওয়াকে তাল কিম্বা তালি দেওয়া কহে, ইহা পূর্বেই ব্যক্ত হইয়াছে। ছন্দের মধ্যে প্রবল দুই প্রকার : প্রবল ও দুর্বল। উপরে যে প্রবল দেখান হইল, তাহা প্রবল প্রবল; তদ্ব্যতীত অন্য স্থানে যে প্রবল, তাহা দুর্বল প্রবল; তাহা নিয়ে প্রদর্শিত হইতেছে। সকলিঙ্গের স্বরলিপিতে প্রবল ও তালি পরিষ্কার রূপে প্রদর্শনার্থ, সাংকেতিক ও সার্বম, উভয় স্বরলিপিতে, প্রত্যেক ছন্দকে প্রবলানুসারে ছেমদ্বারা বিভাজন করা হয়; তাহা করিলে, বর্ণের উপর প্রবল-স্বত্ব আর কোন

চিহ্নের প্রয়োজন হয় না। প্রত্যেক ছেদের অব্যবহিত পরবর্ত্তী কণে প্রখন, এরূপ বুঝিতে হইবে; যথা,—

| মা কুরু | ধন জন | যৌবন | গর্বং ||

সাংকেতিক ও সারগম, উভয় স্বরলিপির মাত্রা-চিহ্ন ও তালি বিভাগানুসারে, উক্ত ছন্দ কএকটীর তালি ও মাত্রা নিয়ে প্রদর্শিত হইল :—

| ১  
মা : — | কু : ক | ধ : ন | জ : ন | যৌ : — | ব : ন | গ : — | র্বং : — ||<sub>১</sub>

: জ : স | সী : — : স : হি | গ : — : ঙা : | গো : — : রি : অ | ধ : — : ঙা : —

| গি : ম : পি : — | ক্রি : অ : ফ : গি | হা : — : রা : — | : ||<sub>২</sub>

| প্রে : — : ম : য | থা : — : অ : ধি | কা : — : ব : ক | রে : — : : ||<sub>৩</sub>

| অা : — : দি | গ : তং : — | তু : — : ষ্য | গ : তং : — ||<sub>৪</sub>

| র : জ : নি | র : — : ক | ত : ম : স | ব : — : ক | ঘো : — : রা | — : র : বি

| কি : র : গ | গ : — : ক ||<sub>৫</sub>

| ক : রি : ব | ব : লি : ঞা | র : হি : লে | ব : সি : ঞা | ক : রা : ক | তু : না : হি

| হ : ষ : | : : ||<sub>৬</sub>

| শি : ধি : বে | ক : লে | যা : হা | ধা : কি : বে | তি : র | তা : হা ||